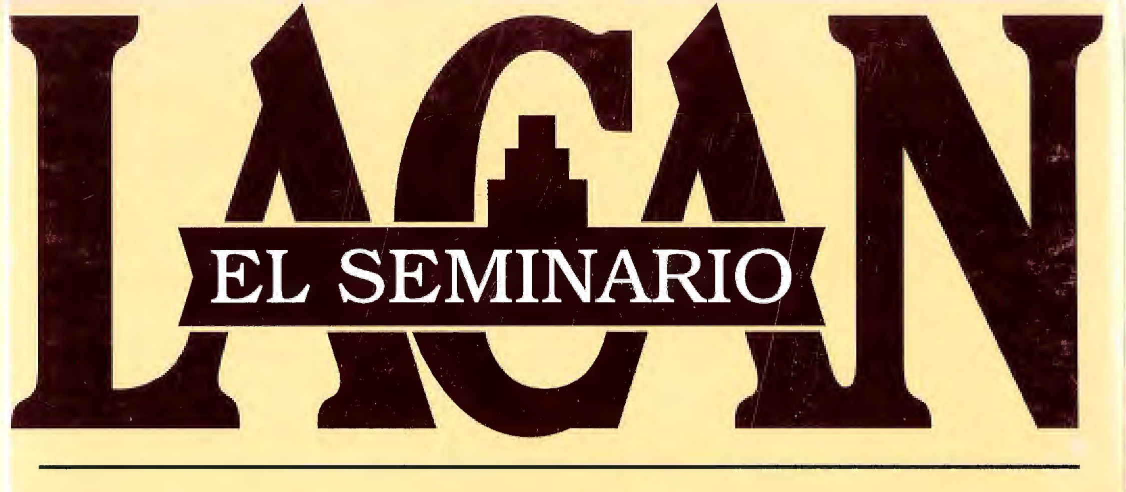
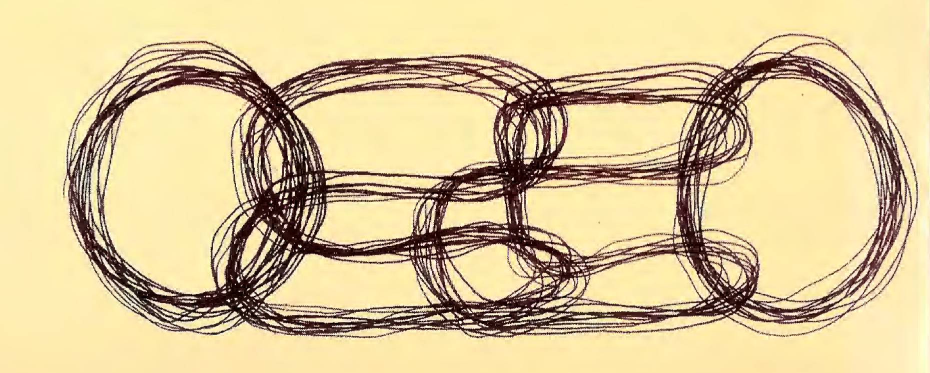


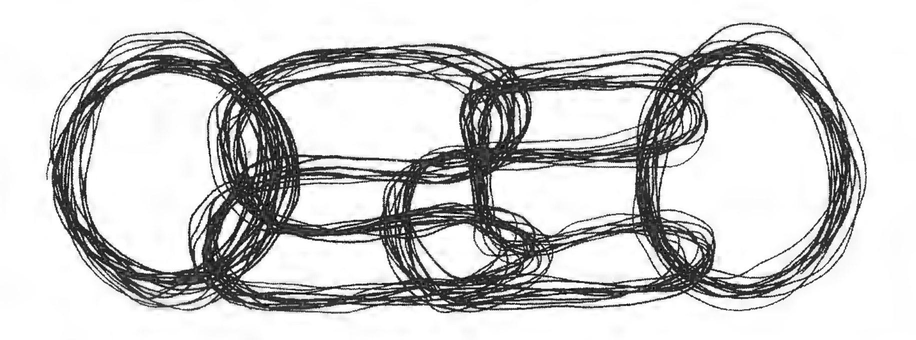
El sinthome

23



Paidós

EL SEMINARIO DE JACQUES LACAN



EDITOR ASOCIADO
JUAN GRANICA

TRADUCCIÓN DE
NORA A. GONZÁLEZ

REVISIÓN DE
GRACIELA BRODSKY

ÚNICA EDICIÓN
AUTORIZADA

Diseño de la Colección
Carlos Rolando - The Design Workshop

EL SEMINARIO DE JACQUES LACAN
LIBRO 23

EL *SINTHOME*
1975-1976

TEXTO ESTABLECIDO POR
JACQUES-ALAIN MILLER

EDITORIAL PAIDÓS
BUENOS AIRES - BARCELONA
MÉXICO

Título original:
Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XXIII:
Le sinthome

Traducción de Nora A. González
Revisión de Graciela Brodsky

150.195 CDD
Lacan, Jacques
El seminario 23 : el sinthome.- 1ª ed.- Buenos Aires : Paidós, 2006.
248 p. ; 22x16 cm.- (El seminario de Jacques Lacan)
Traducido por Nora González

ISBN 950-12-3979-9

1. Psicoanálisis-Síntoma I. González, Nora, trad. II. Título

1a. edición castellana, 2006

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Impreso en Gráfica MPS,
Santiago del Estero 338, Lanús, en octubre de 2006
Tirada: 8.000 ejemplares

ISBN 950-12-3979-9
ISBN 978-950-12-3979-9

ÍNDICE

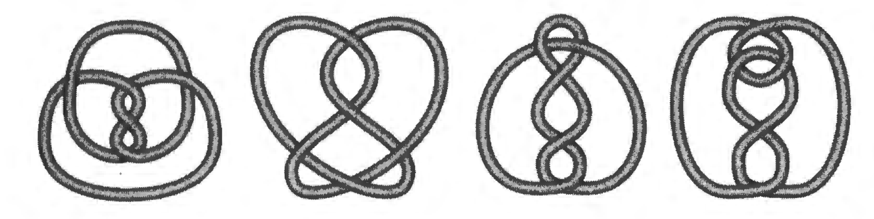
Anexos

EL ESPÍRITU DE LOS NUDOS

I

DEL USO LÓGICO DEL *SINTHOME*, O FREUD CON JOYCE

Joyce, ese infeliz que carga con el padre
El cuerpo: el decir y la forma
El padre es un sinthome
Del nudo borromeo de cuatro
De un arte que desbarata la verdad del sinthome



Figuras dispuestas en el pizarrón

Sinthome es una forma arcaica de escribir lo que posteriormente se ha escrito *symptôme* [síntoma].

Esta forma indica una fecha, la de la inyección de griego en lo que llamo *lalengua* mía, a saber, el francés. En efecto, si me he permitido esta modificación ortográfica, es porque Joyce, en *Ulysses*, en el primer capítulo, formuló el voto de *helenizar*, de inyectar también la lengua helena, pero ¿en qué? No se sabe, puesto que no se trataba del gaélico, aunque se trataba de Irlanda.

Sin duda Joyce debía escribir en inglés, pero, como señaló en *Tel Quel* alguien que espero que esté en esta reunión, Philippe Sollers, él escribió en inglés de un modo tal que la lengua inglesa no existe más.

Ciertamente esta lengua ya tenía poca consistencia, lo que no quiere decir que sea fácil escribir en inglés, pero con la serie de obras que escri-

bió en inglés, Joyce le agregó algo que hace decir al mismo autor que habría que escribir *l'élangues*.[1] Supongo que pretende designar de este modo algo como esa elación de la que se nos dice que está al comienzo de no sé qué *sinthome* que en psiquiatría llamamos la manía.

La manía es efectivamente lo que evoca la última obra de Joyce, esa en la que perseveró tan largo tiempo para captar la atención de todo el mundo, a saber, *Finnegans Wake*.

A propósito de esta obra me dejé llevar por un pedido apremiante, debo decir, el de Jacques Aubert, aquí presente y también apremiante,[2] de hacer una presentación de Joyce con motivo de un simposio. Por eso además me dejé desviar finalmente del proyecto que les había anunciado el año pasado, que consistía en titular el Seminario de este año *4, 5, 6*. Me contenté con el cuatro y me alegro por ello, porque seguramente no habría resistido el *4, 5, 6*.

Esto no significa que el cuatro del que se trata me resulte sin embargo menos pesado.

1

Soy, a mi pesar, un heredero de Freud, por haber enunciado en mi época lo que podía extraerse con buena lógica de las farfullas de esos a los que llamaba su banda, y que no tengo necesidad de nombrar. Me refiero a esa pandilla que asistía a las reuniones de Viena y de la que no puede decirse que haya habido alguno que siguiera el camino que llamo de buena lógica.

Para abreviar, diré que la naturaleza se caracteriza por no ser una, por eso se la aborda mediante un procedimiento lógico. Al proceder a llamar *naturaleza* lo que ustedes mismos dejan de lado por el mero hecho de interesarse en algo que se distingue por ser nombrado, la naturaleza solo se atreve a afirmarse como un popurrí de *fuera de la naturaleza*.

1. *L'élangues*, homófono de *les langues* (las lenguas), condensa *langues* (lenguas) y *élan* (impulso, ímpetu). [N. de la T.]

2. Hay homofonía en francés entre *présent* (presente) y *pressant* (apremiante). [N. de la T.]

Este enunciado tiene una ventaja que es la siguiente. Si ustedes consideran, pensándolo bien, que el llamado *hombre* se distingue de lo que parece la ley de la naturaleza, en la medida en que en el hombre no hay relación naturalmente sexual — este *naturalmente* sin duda con muchas reservas —, pues bien, este enunciado les permite plantear lógicamente que ese no es un privilegio del hombre, como efectivamente es.

Pero cuidado con decir que el sexo no es nada natural. Mejor intenten saber lo que ocurre en cada caso, desde la bacteria hasta el pájaro, puesto que estos tienen nombres. Ya me referí a uno y otro.

Observemos de paso que en la Creación, llamada divina solo porque se refiere a la nominación, no se nombra a la bacteria. Tampoco se la nombra cuando Dios, mofándose del hombre supuestamente original, le propone que empiece por decir el nombre de cada bicho.

Solo tenemos una pista de esta primera tontería si concluimos que, como indica suficientemente su nombre pronunciado en inglés — alusión a la función del índice en Peirce —, *Adam* era una *Madam*, según el *joke* que hace justamente Joyce al respecto.

Cabe suponer que, en efecto, Adán solo nombró a las bestias en la lengua de esa a la que llamaré *l'Èvie*.[3] Tengo el derecho de llamarla así puesto que en hebreo, suponiendo que el hebreo sea una lengua, su nombre quiere decir *la madre de los vivientes*. Pues bien, *l'Èvie* tenía esta lengua rápida y muy suelta, ya que luego del supuesto nombrar por parte de Adán, ella es la primera persona que la usa, para hablar a la serpiente.

De este modo, la Creación llamada divina se redobla con el parloteo del *parlêtre*,[4] como lo llamé, mediante lo cual *l'Èvie* hace de la serpiente lo que me permitirán llamar la *frunce-culos*,[5] posteriormente designada como falla o, mejor, como falo — puesto que hace falta uno para instaurar el *no hay que*.[6]

Es la falta, el *sin*, eso con lo que mi *sinthome* tiene la ventaja de comenzar. En inglés significa el pecado, la primera falta. De ahí la necesidad de que no cese la falla, que siempre se agranda, salvo que experimente el *cesa* de la castración como posible.

3. *L'Èvie* condensa en francés Ève (Eva) y *les vies* (las vidas). [N. de la T.]

4. *Parlêtre* es un neologismo creado por Lacan que condensa *parler* (hablar) y *être* (ser). [N. de la T.]

5. Juego de palabras ente *serpent* (serpiente) y *serre-fesses* (frunce-culos). La expresión *serrer les fesses* significa asimismo en francés "tener miedo". [N. de la T.]

6. *Faut-pas* (no hay que) produce homofonía con *faux pas* (paso en falso). [N. de la T.]

En otro momento señalé que este posible es *lo que cesa de escribirse*. Como los veo tan numerosos, pienso que hay pese a todo unos cuantos que ya conocen mis inventos. Pero ustedes no han notado, porque yo mismo no lo he hecho, que es preciso poner allí la coma. Lo posible es *lo que cesa*, coma, *de escribirse*. O, más bien, que cesaría si llegara a escribirse, en caso de que finalmente adviniera el discurso que mencioné, un discurso tal que no sería del semblante.

¿Hay una imposibilidad de que la verdad se vuelva un producto del saber hacer? No. Pero entonces solo será dicha a medias al encarnarse en un significante S subíndice 1 cuando se necesitan por lo menos dos para que surja la única *La-mujer* — mítica en el sentido en que el mito la hace singular, se trata de Eva, de quien acabo de hablar —, que fue alguna vez indiscutiblemente poseída, por haber probado el fruto del Árbol prohibido, el de la Ciencia.

L'Èvie, pues, no es más mortal que Sócrates. La-mujer de la que se trata es otro nombre de Dios y por eso ella no existe, como he dicho un montón de veces.

Se observa aquí el lado taimado de Aristóteles, quien no quiere que el singular desempeñe un papel en su lógica. Pero, contrariamente a lo que admitía en dicha lógica, hay que decir que Sócrates *no es* hombre, puesto que acepta morir para que la ciudad viva. Lo acepta, es un hecho. Además, recordemos que en esa oportunidad no quiere escuchar hablar a su mujer. De ahí mi fórmula sobre la mujer, que yo repaso, si puedo decirlo así, para que la usen, sirviéndome de ese *me pantes* que es la oposición a lo universal del *pan*, que Aristóteles dejó de lado, y que yo tomé del *Organon*.

Aunque no pude volver a encontrarlo, lo leí allí, hasta tal punto que mi hija, aquí presente, lo anotó y hace un rato me juraba que me encontraría nuevamente el lugar. La mujer solo es toda bajo la forma mordaz que el equívoco le da en lalengua nuestra, la del *pero no eso*, como se dice *todo, pero no eso*. Esta era precisamente la posición de Sócrates. Con mi título de este año, introduzco el *pero no eso* como el *sinthome*.

Para la instancia de la letra tal como se esbozó hasta ahora — y no esperen otra cosa, porque lo que será más eficaz no hará más que desplazar el *sinthome*, incluso, como he dicho, multiplicarlo —, para la instancia presente, está por el momento el *sinthome madaquin*,[7] que escribo como quieran.

7. *Sinthome madaquin* (o *sinthomadaquin*) es homófono de Saint Thomas d'Aquin (Santo Tomás de Aquino), y *sinthome* suena igual a *saint homme* (hombre santo). [N. de la T.]

Saben que Joyce se sometía a un trabajo bastante duro en relación con ese hombre santo [*saint homme*]. En lo que concierne a la filosofía, nunca se hizo nada mejor, hay que decir las cosas como son — es la pura verdad. Esto no significa que Joyce estuviera perdido respecto de eso a lo que concede un gran valor, a saber, lo que él llama lo Bello. Consulten sobre este tema la obra de Jacques Aubert y verán que hay en el *sinthomadaquin* no sé qué que él llama *claritas*, que Joyce reemplaza por algo como *el esplendor del Ser*, que es el punto débil en cuestión.

¿Es una debilidad personal? El esplendor del Ser no me impresiona. Y es precisamente con lo que Joyce priva al *sinthome* de su *madaquinismo*.

Contrariamente a lo que podría parecer a primera vista, su indiferencia hacia la política produce lo que llamaré *el sint'home rule*.[8] El *Freeman's Journal* representaba este *home rule* con el sol naciente tras el Banco de Irlanda. Joyce lo hace salir como por casualidad al noroeste, lo que no es habitual para una salida de sol. Pese a la rabia contenida que observamos al respecto en Joyce, es de todos modos el *sinthome roule*,[9] el *sinthome* con rueditas, que Joyce conjuga con el otro.

Ciertamente estos dos términos se pueden nombrar de otro modo. Yo los nombro así en función de las dos vertientes que se ofrecían al arte de Joyce, el cual nos interesará este año debido a lo que acabo de decir, que introduje y no pude más que nombrar con el nombre que merece, que le conviene, desplazando su ortografía.

Pero es un hecho que Joyce elige, por lo cual es, como yo, un hereje. Porque el hereje se caracteriza precisamente por la *haeresis*. Hay que elegir el camino por el cual alcanzar la verdad, tanto más cuanto que, una vez realizada la elección, esto no impide a nadie someterla a confirmación, es decir, ser hereje de la buena manera.

La buena manera es la que, habiendo reconocido la naturaleza del *sinthome*, no se priva de usarlo lógicamente, es decir, de usarlo hasta alcanzar su real, al cabo de lo cual él apaga su sed.

8. Recuérdese que en inglés *sin* es "pecado", *home* es "hogar" y *rule*, "regla"; y que *home rule*, que significa "autogobierno", es literalmente "la regla del hogar". [N. de la T.]

9. Hay homofonía entre *rule* (regla, en inglés) y *roule* (rueda, en francés, del verbo "rodar"). [N. de la T.]

2

Joyce lo hizo, pero, claro está, a ojo de buen cubero, porque no se podía comenzar peor que él.

Nacido en Dublín, con un padre borracho y más o menos feniano, es decir, fanático, de dos familias, porque las cosas se presentan así para todos cuando se es hijo de dos familias y uno se cree macho porque tiene un pitito. Naturalmente, discúlpenme la expresión, hace falta más. Pero como él tenía el pito algo flojo, si puede decirse así, su arte suplió su firmeza fálica. Y siempre ocurre así. El falo es la conjunción de lo que he llamado *ese parásito*, que es el pitito en cuestión, con la función de la palabra. Y por eso su arte es el verdadero garante de su falo.

Aparte de esto, digamos que era un pobre infeliz e incluso un pobre hereje. Solo en la Universidad hay joyceanos para gozar de su herejía. Pero fue Joyce quien deliberadamente quiso que esta casta se ocupara de él. Lo más importante es que lo consiguió, y más allá de toda medida. Es algo que persiste y seguirá persistiendo. Él lo quería especialmente por trescientos años. Lo dijo, *Quiero que los universitarios se ocupen de mí durante trescientos años*, y los tendrá, siempre que Dios no nos pulverice.

Este infeliz [*ce hère*] — no puede decirse *cet hère*, está prohibido por la aspiración, lo cual resulta tan molesto a todo el mundo que entonces se dice *le pauvre hère* [el pobre infeliz] —, este infeliz está concebido como un héroe [*héros*]. *Stephen Hero* es el título que se da expresamente al libro con el que prepara *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

Me hubiera gustado mostrarles por lo menos la edición que lo incluye, pero no traje el libro. ¡Qué lástima! Como es difícil de hallar, les aclaro la manera en que deben insistir. Nicole Sels, aquí presente, me envió una misiva — una carta, como la llamamos — extremadamente precisa donde me explica en dos páginas que actualmente es imposible conseguir ese texto con su *criticism*, que debemos a cierto número de personas, todas universitarios. Escribir sobre Joyce es, por otra parte, una manera de entrar en la Universidad. La Universidad atrae a los joyceanos, les otorga grados, ya están en buen lugar. En resumen, no encontrarán el... — no sé cómo se pronuncia, me lo dirá Jacques Aubert. ¿Es *Beebe* o *Bibi*?

—Por lo general se dice Beebe.

Este inaugura la lista con un artículo sobre Joyce particularmente extraordinario, a continuación del cual tienen a Hugh Kenner, quien, en mi opinión, habla bastante bien de Joyce, quizá debido al Santo Tomás de Aquino en cuestión, y hay otros hasta el final. Lamento que no puedan disponer de este libro.

A decir verdad, debo reconocer que fue un error de mi parte haber hecho reducir los caracteres de esta notita. Tendrían que combinar con Nicole Sels para hacerse una serie de fotocopias. Como creo que no hay tantos entre ustedes preparados para hablar en inglés, sobre todo el de Joyce, solo serán unos pocos, pero habrá evidentemente la emulación, emulación, válgame Dios, legítima.

Retrato del artista. Hay que escribir *el artista* haciendo especial hincapié en *el*. *The* no es exactamente, por supuesto, nuestro artículo definido. Pero se puede confiar en Joyce. Si dijo *the*, es precisamente porque piensa que él es el único artista, que en esto es singular.

As a Young Man. Es muy sospechoso. En francés, *as* se traduciría por *comme* [como]. En otras palabras, se trata del cómo, del cómo miento.[10]

El francés es al respecto muy indicativo. Cuando se habla utilizando un adverbio, cuando se dice *réelle-ment* [*realmente*], *mentale-ment* [*mentalmente*], *héroïque-ment* [*heroicamente*] el añadido de este *ment* ya indica lo suficiente que se miente [*on ment*]. Hay mentira indicada en todo adverbio. No es un accidente. Cuando interpretamos, debemos prestarle atención.

Alguien no muy lejano a mí observaba a propósito de la lengua, en la medida en que esta designa el instrumento de la palabra, que la lengua tenía también las papilas llamadas gustativas. Pues bien, yo le replicaré que por algo *lo que se dice miente*.[11]

Ustedes tienen la amabilidad de reírse, pero no es divertido, porque a fin de cuentas solo tenemos eso, el equívoco, como arma contra el *sinthome*.

Suele ocurrir que me dé el lujo de *controlar*, como se lo llama, a cierto número de personas que, según mi fórmula, se han autorizado ellas mismas a ser analistas. Hay dos etapas. Está esa en la que son como el rinoceronte, hacen poco más o menos cualquier cosa y yo los apruebo siempre.

10. *Comme-ment*, homófono de *comment* (cómo), es literalmente "como (*comme*)-miento (*ment*)". [N. de la T.]

11. *Ce qu'on dit ment* (lo que se dice miente) es homófono de *ce condiment* (este condimento). [N. de la T.]

Efectivamente, ellos siempre tienen razón. La segunda etapa consiste en jugar con ese equívoco que podría liberar el *sinthome*.

En efecto, la interpretación opera únicamente por el equívoco. Es preciso que haya algo en el significante que resuene.

Resulta sorprendente que esto no se les haya presentado de ningún modo a los filósofos ingleses. Los llamo así porque no son psicoanalistas. Creen con una convicción inquebrantable que la palabra no tiene efecto. Se equivocan. Piensan que hay pulsiones, y eso cuando tienen la amabilidad de no traducir *Trieb* por instinto. No piensan que las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir.

Para que resuene este decir, para que consuene, otro término del *sinthome madaquin*, es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. De hecho lo es. Es que el cuerpo tiene algunos orificios, entre los cuales el más importante es la oreja, porque no puede taponarse, clausurarse, cerrarse. Por esta vía responde en el cuerpo lo que he llamado la voz.

Lo molesto, por cierto, es que no está solo la oreja, y que la mirada compite notablemente con ella.

More geometrico, a causa de la forma, cara a Platón, el individuo se presenta como puede, como un cuerpo. Y este cuerpo tiene un poder tan cautivante que hasta cierto punto habría que envidiar a los ciegos. ¿Cómo puede leer Euclides un ciego, suponiendo que utilice el braille?

Lo sorprendente es que la forma no revela más que la bolsa, o, si ustedes quieren, la burbuja, ya que es algo que se infla.

El obsesivo es el que más lo sufre, porque, como he dicho en alguna parte y recientemente me lo recordaron, él es como la rana que quiere volverse tan grande como el buey. Conocemos los efectos de esto por una fábula. Resulta particularmente difícil, como se sabe, alejar al obsesivo del dominio de la mirada.

Así como se la imagina en la teoría del conjunto tal como la estableció Cantor, la bolsa manifiesta, demuestra incluso — si se considera que toda demostración muestra lo imaginario que ella implica — merecer que se la connote con una combinación de 1 y 0, único soporte adecuado de aquello con lo que confina el conjunto vacío que se impone en esta teoría. De ahí nuestra inscripción S_1, que aclaro que se lee S subíndice 1. Esta no instaura el uno, pero lo indica como lo que puede no contener nada, ser una bolsa vacía.

Sin embargo, una bolsa vacía sigue siendo una bolsa, es decir, el uno que solo es imaginable por la ex-sistencia y la consistencia que tiene el cuerpo, por ser envase. Hay que tener a esta ex-sistencia y a esta consis-

tencia por reales, porque lo real es sostenerlas. De allí la palabra *Begriff*, que quiere decir esto.

Lo imaginario muestra aquí su homogeneidad con lo real, y que esta homogeneidad solo depende del número, en la medida en que es binario, 1 o 0. Es decir que solo admite el 2 siempre que 1 no sea 0, que ex-sista al 0, pero no consista en nada.

Así la teoría de Cantor debe recomenzar a partir del par, pero entonces el conjunto es tercero. La unión del conjunto primero con lo que es el Otro no se produce. Por eso precisamente el símbolo vuelve sobre lo imaginario.

El símbolo tiene el índice 2, que indica que es par, es decir que introduce la división en el sujeto, sea cual fuere, a partir de lo que se enuncia de hecho. Porque este hecho depende del enigma de la enunciación, que no es más que hecho cerrado sobre sí mismo — el hecho del hecho, como se lo escribe, el *techo* [*faîte*] del hecho [*fait*] o el hecho del *techo*, como se dice —. Estos hechos son, de hecho, iguales. Equívoco y equivalente, el hecho es de este modo límite del dicho.

Lo inaudito es que los hombres hayan visto claramente que el símbolo no podía ser más que una pieza rota, y esto, si me permiten, desde siempre. Pero también es inaudito que no hayan visto en su momento, el momento de este *siempre*, que esto implicaba la unidad y la reciprocidad del significante y el significado — y, por consiguiente, que originariamente el significado no quiere decir nada, que es tan solo un signo de arbitraje entre dos significantes por elección de estos —, signo de arbitraje y, en consecuencia, no de arbitrariedad.

Para decirlo en inglés — y así lo escribe Joyce —, solo hay *umpire*[12] a partir del imperio [*empire*], del *imperium* sobre el cuerpo, como todo lo indica desde la ordalía.

El 1 confirma aquí su separación del 2. No es 3 más que por forzamiento imaginario, ese que impone que una voluntad sugiera a uno importunar al otro, sin estar ligado a ninguno.

12. *Umpire* significa en inglés "arbitrar". [N. de la T.]

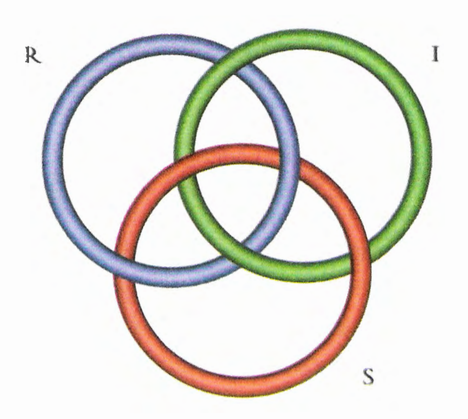
3

Para que se planteara expresamente la condición de que, a partir de tres anillos, se hiciera una cadena tal que la ruptura de uno solo, el del medio, si puedo decir de manera resumida, volviera a los otros dos, cualesquiera fueren, libres uno del otro, hizo falta que se percibiera que estaba inscrito en los escudos de armas de los borromeos.

El nudo llamado borromeo ya estaba pues allí sin que a nadie se le hubiera ocurrido extraer consecuencias de él.

En esto reside el resorte del error de pensar que este nudo sea una norma para la relación de tres funciones que no existen una para la otra en su ejercicio más que en el ser que, por anudarse, cree ser hombre. No es el hecho de que estén rotos lo simbólico, lo imaginario y lo real lo que define a la perversión, sino que estos ya son distintos, de manera que hay que suponer un cuarto, que en esta oportunidad es el *sinthome*.

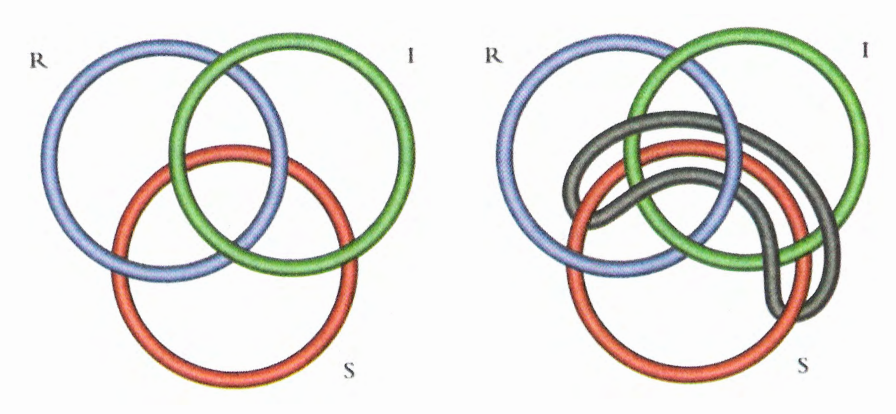
Digo que hay que suponer tetrádico lo que hace al lazo borromeo — que perversión solo quiere decir *versión hacia el padre* —,[13] que, en suma, el padre es un síntoma, o un *sinthome*, como ustedes quieran. Plantear el lazo enigmático de lo imaginario, lo simbólico y lo real implica o supone la ex-sistencia del síntoma.



El nudo borromeo

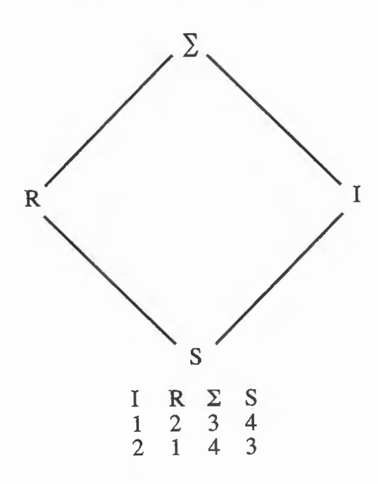
13. *Perversion* (perversión) es homófono de *père-version* (padre-versión), y *vers* significa "hacia". [N. de la T.]

La siguiente figuración, a la izquierda, representa lo imaginario, lo simbólico y lo real separados unos de otros. Ustedes tienen la posibilidad de unirlos. ¿Por qué? Por el *sinthome*, el cuarto.



Los tres anillos separados,
después unidos por el sinthome, *cuarto*

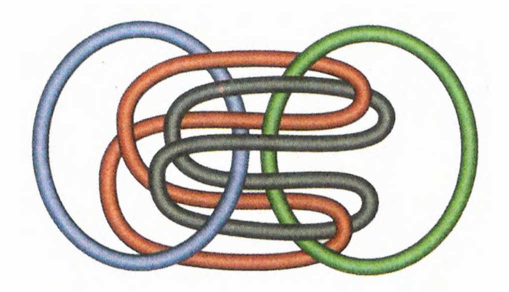
A partir de cuatro, tienen la siguiente relación. Es decir aquí, por ejemplo, lo imaginario, lo real, el síntoma, que represento con sigma, y lo simbólico. Cada uno es intercambiable de una manera que — espero — les parecerá simple. Expresamente, 1 es intercambiable por 2 y, a la inversa, 2 por 1, mientras que 3 lo es por 4 y 4 por 3.



I	R	Σ	S
1	2	3	4
2	1	4	3

Combinatoria I R Σ S

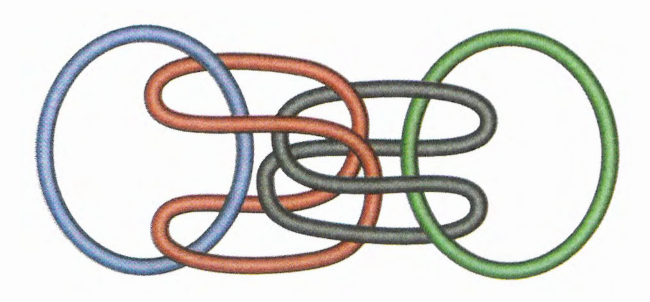
Nos encontramos en la situación en que el lazo de 1 con 2, incluso de 2 con 1, tiene en medio, si puede decirse así, el 3 y el 4, es decir, el Σ y el S. ¿De qué manera el síntoma y el símbolo se encuentran atrapados entre lo real y lo imaginario? Lo muestro con esta figuración simple.



Nudo borromeo de cuatro,
que representa síntoma y símbolo entre real e imaginario

Como ven, a la izquierda hay cuatro cuerdas jaladas por R mayúscula, mientras que a la derecha I se combina con ellas de cierta forma, pasando por encima del símbolo y por debajo del síntoma. En otras palabras, las dos del medio, síntoma y símbolo, se presentan de tal manera que uno de los dos términos extremos las toma conjuntamente, mientras que el otro extremo pasa sobre ese que está por encima y bajo ese que está por debajo. De este modo se presenta el lazo que expresé por la oposición de R a I.

Agrego incluso aquí una figura diferente, simétrica, que ustedes suelen obtener al intentar hacer el nudo borromeo de cuatro.



Figuración simétrica del nudo borromeo de cuatro

El complejo de Edipo es como tal un síntoma. Todo se sostiene en la medida en que el Nombre del Padre es también el Padre del Nombre, lo que vuelve igualmente necesario el síntoma.

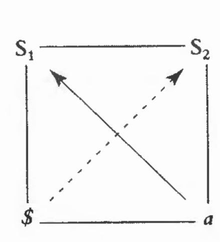
El Otro en cuestión se manifiesta en Joyce porque, en suma, carga con el padre. En la medida en que debe sostener a este padre para que subsista, como se revela en *Ulysses*, Joyce con su arte — este arte que, desde lo profundo de los siglos, nos llega siempre como surgido del artesano — no solo hace que subsista su familia sino que la vuelve ilustre, si puede decirse así. Al mismo tiempo, vuelve célebre lo que llama en algún sitio *my country*, o mejor, *la conciencia increada de mi raza*, con lo que termina el *Retrato del artista*. He aquí eso cuya misión se asigna Joyce.

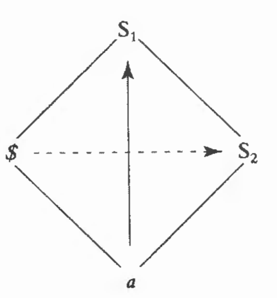
En este sentido, anuncio lo que será este año mi interrogación sobre el arte.

¿De qué modo el artificio puede apuntar expresamente a lo que se presenta primero como síntoma? ¿Cómo el arte, el artesanado, puede desbaratar, si puede decirse así, lo que se impone del síntoma? A saber, la verdad.

4

Representé la verdad en mis dos tetraedros.





Esquemas tetraédricos del discurso del amo

¿Dónde está la verdad en esta ocasión? He dicho que, en el discurso del amo, se la suponía en el sujeto, S barrado. En la medida en que está dividido, este sigue sujeto al fantasma. Allí, en S barrado, en el nivel de la verdad, debemos considerar el decir a medias.

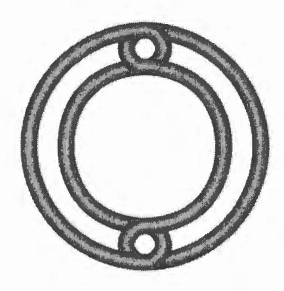
En esta etapa, el sujeto solo puede representarse por el significante subíndice 1, S_1. Con respecto al significante subíndice 2, S_2, allí es el artesano, en la medida en que por la conjunción de dos significantes, él es capaz de producir lo que he llamado el objeto *a* minúscula.

Hace instantes ilustré este S_2 mediante la relación con la oreja y con el ojo, incluso evocando la referencia a la boca cerrada. Pero también lo representé con la duplicidad del símbolo y del síntoma.

En la medida en que reina el discurso del amo, el S_2 se divide. Se trata de la división del símbolo y del síntoma. Esta división se refleja, si puede decirse así, en la división del sujeto. Puesto que el sujeto es lo que un significante representa para otro significante, necesitamos mostrar, por su insistencia, que en el síntoma uno de estos dos significantes encuentra su soporte en lo simbólico.

En este sentido, yo diría que en la articulación del síntoma con el símbolo no hay más que un falso agujero.

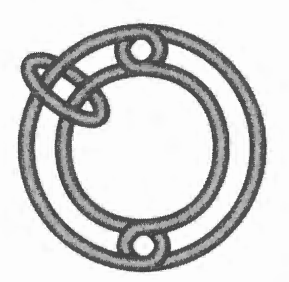
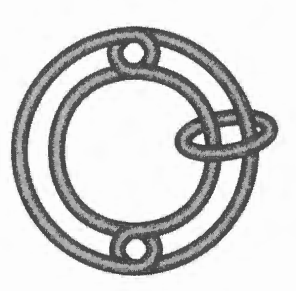
Suponer la consistencia de cualquiera de estas funciones — simbólica, imaginaria o real — como constituyendo un círculo, implica un agujero. Pero en el caso del símbolo y del síntoma se trata de otra cosa.



El falso agujero del símbolo y del síntoma

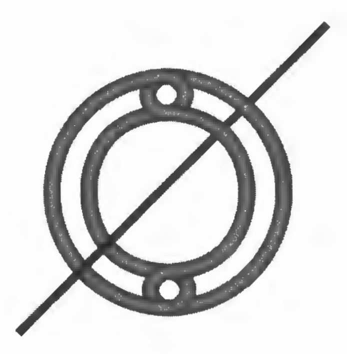
Aquí constituye un agujero el conjunto de estos dos círculos plegados uno sobre otro. Pero este es un falso agujero. Para que tengamos algo que pueda calificarse de verdadero agujero, es preciso enmarcar, rodear uno de

los círculos con algo, una consistencia que los haga mantenerse juntos, que se asemeje a un soplado, lo que en topología llamamos un toro. Pierre Soury — para llamarlo por su nombre, no sé si está aquí — lo representó bastante bien.

Verdadero agujero obtenido a partir del falso agujero por el rodeo de uno de los círculos plegados

Es decir también que, para que el agujero subsista, se mantenga, simplemente basta imaginar aquí una recta, siempre que sea infinita. Esta desempeñará el mismo papel.



Verdadero agujero obtenido por el agregado de una recta infinita

Tendremos que volver en el curso del año sobre lo que es este infinito. Tendremos que volver a hablar de lo que es una recta, por qué subsiste, por qué está emparentada, si puede decirse así, con un círculo.

También será necesario, seguramente, que vuelva sobre el círculo. Este tiene una función que la policía conoce muy bien. El círculo sirve para circular. Y en esto la policía encuentra un sostén que no data de ayer. Hegel había percibido muy bien su función. Para la policía, se trata simplemente de que el dar vueltas en círculos se perpetúe. Esta forma no es seguramente lo que está en discusión.

Me detengo hoy en el hecho de que el agregado de una recta infinita al falso agujero hace por sí solo de este un agujero que subsiste de modo borromeo.

18 DE NOVIEMBRE DE 1975

II

DE LO QUE AGUJEREA LO REAL

El cuarto redondel
Una geometría prohibida a lo imaginario
El encuentro con Chomsky
No hay esperanza de salir de la debilidad
De un arte que sustancializa el síntoma

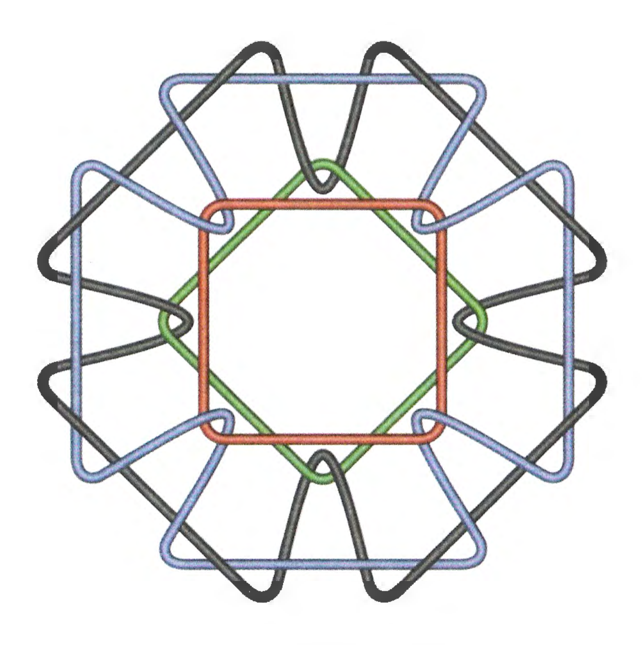


Figura del nudo de cuatro

Esto no puede seguir así, son demasiado numerosos. En fin, pese a todo espero obtener de ustedes lo que obtuve del público de los Estados Unidos, donde acabo de pasar quince días intensos.

He podido observar cierto número de cosas, y en particular, si no entendí mal, cierto fastidio que experimentan principalmente los analistas.

Solo puedo decir, válgame Dios, que he sido muy bien tratado, lo que no es decir gran cosa, ¿no es cierto? Para utilizar un término del que me valgo cuando se trata del hombre, me sentí más bien sorbido.[1] O incluso, presten atención, fui aspirado — aspirado en una especie de torbellino que solo encuentra su garante en lo que muestro con mi nudo.

1

Como pudieron ver, es decir, escuchar, aquellos de ustedes que están aquí desde hace algún tiempo, no fue por casualidad sino poco a poco, paso a paso, como llegué a expresar con la función del nudo lo que primero había presentado como el trío de lo simbólico, lo imaginario y lo real.

El nudo está hecho desde el punto de vista de un nuevo *mos*, modo o costumbre, *geometricus*. Seguimos, en efecto, cautivados de entrada por una geometría que la última vez califiqué de comparable con la bolsa, es decir, con la superficie.

Es muy difícil pensar en el nudo, cosa que por lo general se hace con los ojos cerrados. Inténtenlo. Uno se pierde. Así, no estoy tan seguro de haberlo presentado ante ustedes de manera correcta, aunque para mí resulte del todo evidente.

Me parece que hay un error. Aquí hay efectivamente un error. Es este. El error es también lo que conviene suprimir.

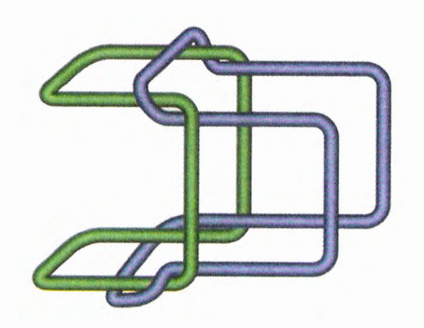
Este nudo de cuatro parte de esto que ustedes conocen bien. En un nudo borromeo, ustedes tienen esta forma.

1. En francés, *humé* (sorbido, absorbido), que es homófono de *humain* (humano). [N. de la T.]



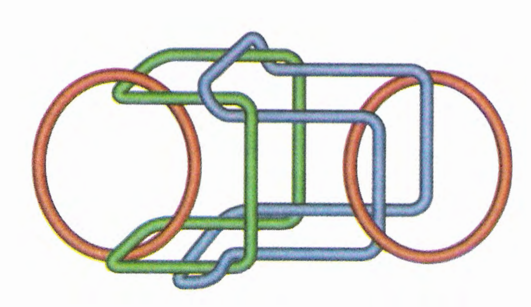
Forma plegada en el nudo de cuatro

Llegado el caso, esta se redobla.



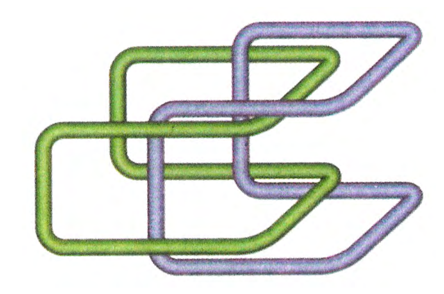
Forma plegada redoblada

Entonces deben completarla con otros dos redondeles.



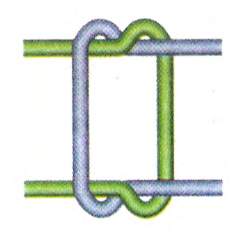
Segunda figura del nudo de cuatro

Hay otra manera de dibujar y redoblar esta forma plegada, haciendo que los dos se enganchen uno al otro.



Otra figuración de la forma plegada redoblada

Existe una tercera manera, que consiste en usar esto que en una oportunidad ya les mostré y que constituye en sí un círculo cerrado.



Tercera figuración de la forma plegada

En cambio, bajo las dos formas que antes les presenté, los dos circuitos medios son manipulables de una manera tal que pueden liberarse uno del otro. Por esta razón, los dos círculos indicados en rojo pueden constituir un nudo borromeo, donde cortar cualquiera de ellos libera a los demás.

2

El análisis es, en resumidas cuentas, la reducción de la iniciación a su realidad, es decir, al hecho de que no hay iniciación propiamente dicha. Todo sujeto revela que es siempre, y no es nunca más que, una suposición.

Sin embargo, la experiencia nos demuestra que esta suposición en todo momento está expuesta a lo que llamaré una ambigüedad. Quiero decir que el sujeto como tal es siempre, no solamente doble, sino dividido. Se trata de dar cuenta de lo que constituye lo real de esta división.

Sobre este asunto necesitamos volver a Freud, puesto que él fue quien abrió el camino para que esto se aprehendiera.

En la contratapa del último volumen de Erich Fromm que apareció en Gallimard, puede leerse lo que se enuncia como *el psicoanálisis aprehendido a través de su «padre»*. ¿De qué modo Freud, un burgués, si no leí mal, y un burgués cargado de prejuicios, alcanzó algo que constituye el valor propio de su decir y que no es ciertamente poca cosa, puesto que consiste en la intención de decir la verdad sobre el hombre?

Yo aporté a esto esa corrección a la que llegué con esfuerzo, con dificultad, de que no hay verdad que no pueda más que decirse a medias, al igual que el sujeto que ella implica. Para expresarlo como lo enuncié, la verdad no puede más que *mediodecirse*.

Parto de mi condición, que es la de dar al hombre lo que la Escritura enuncia, no como una ayuda *para* él, sino como una ayuda *contra* él. Intento orientarme a partir de esta condición, y esto verdaderamente me ha conducido, de una manera que valdría la pena destacar, a la consideración del nudo.

Esta se encuentra constituida por una geometría que puede decirse prohibida a lo imaginario, porque solo se la imagina a través de todo tipo de resistencias, hasta de dificultades. Aquí está lo que sustantifica el nudo en la medida en que es borromeo.

Una de las cosas que más me impresionaron cuando estaba en Norteamérica fue mi encuentro, completamente intencional por mi parte, con Chomsky. Me resultó asombroso, y se lo he dicho. Cuando me hizo escuchar una idea, que me di cuenta de que era suya, percibí lo lejos que estaba de él. No puedo decir que esta sea refutable, porque es la idea más común, pero me parece precaria.

Esta idea parte de la consideración de algo que se presenta como un cuerpo que se concibe provisto de órganos. Esta concepción implica que el

órgano es una herramienta, herramienta para capturar o aprehender, y no hay ninguna objeción de principio a que la herramienta se aprehenda a sí misma como tal. Así, Chomsky considera que el lenguaje, entre otros, está determinado por un hecho genético. En resumen, el lenguaje es él mismo un órgano, según expresó en sus propios términos ante mí.

Me parece completamente sorprendente — cosa que manifesté con el término *asombroso* — que ese lenguaje pueda volver sobre sí mismo como órgano. Para mí, en efecto, si no se admite esta verdad de principio de que el lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real, no es simplemente difícil sino imposible considerar su uso. El método de observación no podría partir del lenguaje sin que este aparezca agujereando lo que se puede situar como real. A partir de esta función del agujero, el lenguaje opera su captura de lo real.

No me resulta sencillo transmitirles el peso de esta convicción. Se me presenta inevitable porque solo hay verdad posible como tal vaciando este real. Por otra parte, el lenguaje come lo real.

Para hablar como Chomsky, miren lo que ocurre con lo real genético. El lenguaje permite abordarlo en términos de signos, en otras palabras, de mensajes. El gen molecular se reduce a lo que dio fama a Crick y a Watson, a saber, esa *doble hélice* de donde se supone que parten estos diversos niveles que organizan el cuerpo a través de cierto número de capas, en primer lugar, la división, el desarrollo, la especialización celular, luego, la especialización que proviene de las hormonas, que son otros tantos elementos sobre los que se transporta igual cantidad de tipos de mensajes para la dirección de la información orgánica. Hay allí todo un escamoteo de lo que hace a lo real, debido a tal cantidad de dichos mensajes.

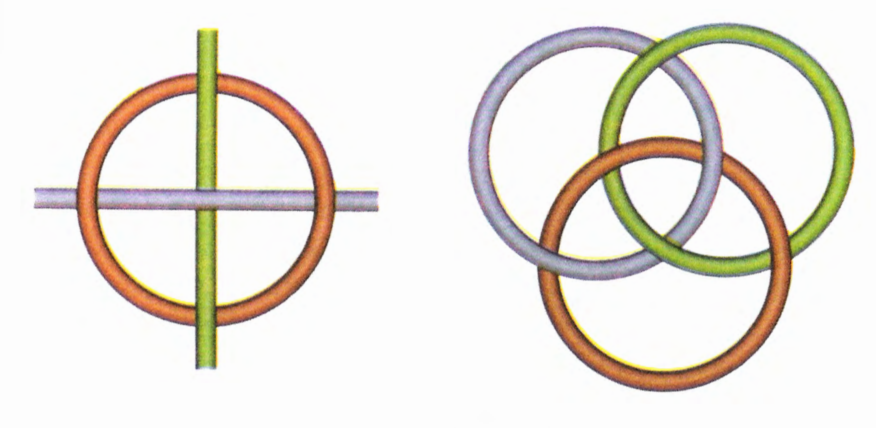
Sin embargo, esto todavía no es más que un velo tendido sobre lo que se refiere a la eficacia del lenguaje, es decir, sobre el hecho de que el lenguaje no es en sí mismo un mensaje, sino que solo se sustenta en la función de lo que he llamado el agujero en lo real.

Para eso está la vía de nuestro nuevo *mos geometricus*, es decir, de la sustancia que resulta de la eficacia propia del lenguaje, y cuyo soporte es la función del agujero.

Para expresarlo en términos de este famoso nudo borromeo del que me fío, digamos que descansa enteramente en la equivalencia de una recta infinita con un círculo.

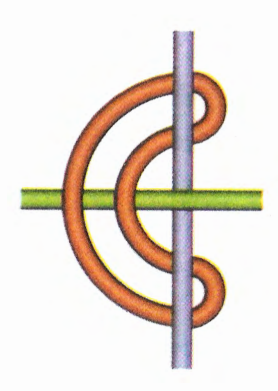
3

Este que está a la izquierda es el esquema del nudo borromeo. Es tan borromeo como mi dibujo habitual, a la derecha.



Dos figuraciones del nudo borromeo

Esto es igualmente verdadero del siguiente dibujo.

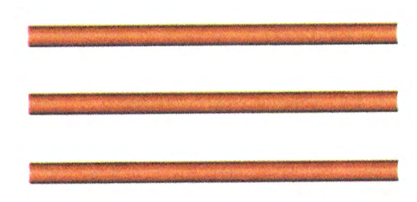


Otra figuración del nudo borromeo

Resulta así que, si se sustituyen los tres círculos por la pareja de dos rectas infinitas superpuestas con un círculo, se obtiene el mismo nudo borromeo.

Para dar cuenta correctamente del nudo borromeo, conviene, pues, subrayar que su exigencia se origina especialmente a partir de tres. La cifra tres es el borde, si puedo decirlo así, de la exigencia propia del nudo.

Con una manipulación muy simple, es posible volver paralelas estas tres rectas infinitas. Bastará para ello con suavizar lo que ocurre con el círculo ya plegado, el círculo rojo.



Rectas infinitas paralelas

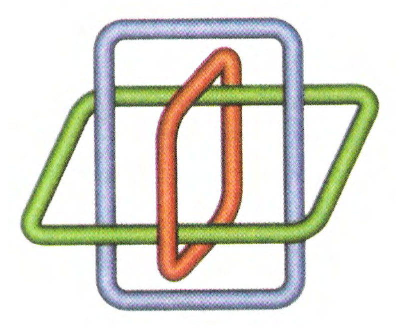
A partir de tres necesitamos definir lo que ocurre con el punto al infinito de la recta como aquello que en ningún caso puede infringir lo que podemos llamar su concentricidad. Pongamos aquí los tres puntos al infinito que completan las rectas.



Rectas infinitas completadas por sus puntos al infinito

También es posible invertir estas posiciones y hacer que esta primera recta al infinito, en vez de ser envuelta, sea envolvente respecto de las otras. Este punto al infinito se caracteriza por no poder situarse, como podría expresarse, en ningún lado.

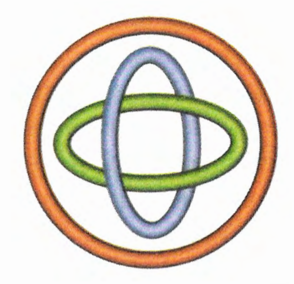
Pero a partir del número tres se exige esto para representarlo de manera gráfica. Como se percibe claramente, hay razones por las que he debido trazar aquí los círculos de un color diferente, cuando antes había puesto en rojo las tres rectas completadas por su punto al infinito.



Otra figuración del nudo borromeo

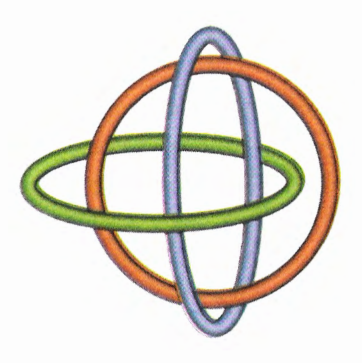
No hay uno de estos círculos que, al ser envuelto por otro, no resulte envolvente respecto del otro. Esto constituye la propiedad del nudo borromeo, con la cual los he familiarizado varias veces. En la tercera dimensión, si puede decirse de este modo, el nudo borromeo consiste en esa relación que hace que lo que está envuelto respecto de uno de estos círculos resulte envolvente respecto del otro.

Por eso es ejemplar esta figura que suelen ver con la forma de la esfera armilar, que se usa para los sextantes. Para trazarla de manera clara, el círculo azul siempre se puede abatir de la siguiente manera en torno del círculo que aquí dibujé en verde, mientras que el círculo rojo, según el aplanamiento de la distancia entre dos ejes, debe ser así.



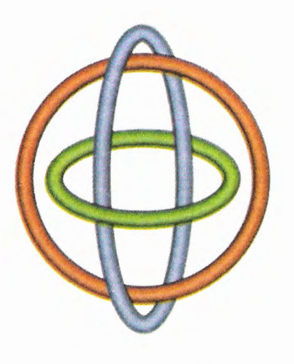
Esquema de la esfera armilar

Hay una diferencia entre esta disposición común en toda manipulación de la esfera armilar y la disposición que sigue. El círculo azul, que aparece aquí en el medio, no podrá abatirse, porque es envolvente respecto del círculo rojo y envuelto respecto del círculo verde.



Nudo borromeo erróneo

Rehago el dibujo, porque este es erróneo. Pueden ver cómo se encuentra situado el círculo verde respecto del círculo azul y del círculo rojo.



Nudo borromeo correcto

Incluso mis vacilaciones son aquí significativas. Ellas manifiestan la torpeza con la que necesariamente se manipula el nudo borromeo, que es el nudo tipo.

El carácter fundamental de esta utilización del nudo es ilustrar la triplicidad que resulta de una consistencia que solo está afectada por lo imaginario, de un agujero fundamental que proviene de lo simbólico y de una ex-sistencia cuyo carácter fundamental es que pertenece a lo real.

Este método, puesto que se trata de método, se presenta sin esperanza — sin esperanza de romper de ninguna manera el nudo constitutivo de lo simbólico, lo imaginario y lo real. Desde este punto de vista, digámoslo de manera clara, se rehúsa a lo que constituye una virtud, e incluso una virtud llamada teologal. Por eso nuestra aprehensión analítica de lo que concierne al nudo es el negativo de la religión.

Ya no se cree en el objeto como tal. Por eso niego que algún órgano pueda asir el objeto.

Cuando el órgano mismo es percibido como un útil, una herramienta separada, se lo concibe como un objeto. En la concepción de Chomsky, el objeto mismo solo es abordado por un objeto. El análisis, en cambio, se difunde por la restitución del sujeto como tal, en la medida en que él mismo solo puede ser dividido por la operación del lenguaje.

El análisis se difunde debido a que pone en tela de juicio la ciencia como tal — ciencia que hace de un objeto un sujeto, cuando el sujeto está, en sí mismo, dividido.

Nosotros no creemos en el objeto, pero constatamos el deseo, y de esta constatación del deseo inducimos la causa en la medida en que está objetivada.

El deseo de conocer encuentra obstáculos. Para encarnar este obstáculo inventé el nudo. Hay que acostumbrarse al nudo. Quiero decir que solo el nudo es el sostén concebible de una relación entre cualquier cosa y cualquier cosa. Si bien el nudo es por un lado abstracto, debe ser pensado y concebido como concreto.

Aunque hoy se me ve muy cansado de esta experiencia norteamericana, he sido recompensado, como les dije, porque pude producir lo que llamaré *agitación*, *emoción*, con estas figuras que ustedes ven aquí más o menos sustancializadas por el escrito, por el dibujo. Esto no quita que lo *sentido* [*senti*] como *mental* [*mental*], lo sentimental, sea débil, porque siempre en algún aspecto puede reducirse a lo imaginario.

Imaginar la consistencia lleva derechito a lo imposible del corte, pero por esto el corte siempre puede ser lo real — lo real como imposible. No por eso es menos compatible con dicha imaginación, e incluso la constituye.

No espero de ninguna manera salir de la debilidad, que señalo desde este comienzo. Como cualquiera, no salgo de ella más que en la medida de mis posibilidades. Es decir, sin avanzar [*sur-place*] — donde lo *seguro* [*sûr*] de este lugar [*place*] no se asegura con ningún progreso verificable más que a la larga.

De manera fabulada afirmo que, tal como lo pienso en mi *pen-sé* ligero, lo real, que efectivamente miente, no deja de incluir realmente el agujero que subsiste en él, por el hecho de que su consistencia no sea nada más que la del conjunto del nudo que forma con lo simbólico y lo imaginario.

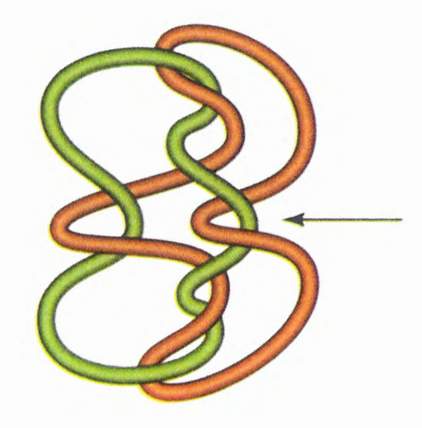
Este nudo calificable de borromeo no se puede cortar sin disolver el mito del sujeto — del sujeto como no supuesto, es decir, como real —, al que no distingue de cada cuerpo aislable como *parlêtre*, cuerpo que solo tiene un estatuto respetable, en el sentido común de la palabra, por este nudo.

4

Joyce alcanzó con su arte, de manera privilegiada, el cuarto término llamado *sinthome*. Retomaré mi discurso la próxima vez abordando este punto.

Ustedes ven representado de diversas maneras este cuarto término, ya se trate, en la segunda figura del nudo borromeo, del círculo rojo que está

en el extremo derecho o también del círculo negro, o incluso si se trata de este.



Nueva figuración del círculo plegado

Es siempre el mismo círculo plegado. Aquí se encuentra en una posición especial, a saber, doblado dos veces, es decir, sujeto consigo mismo, si puede decirse así, cuatro veces.

En la segunda figura del nudo de cuatro, uno u otro de los círculos extremos ciñen dos veces el bucle representado por uno u otro de los círculos plegados. En la primera figura, en cambio, son cuatro las veces que el círculo verde o el círculo azul ciñen el círculo rojo o el negro, puesto que también se trata esencialmente de ceñir.

Lo cierto es que abordaré este cuarto término con Joyce, en la medida en que él completa el nudo de lo imaginario, lo simbólico y lo real.

Todo el problema está allí — ¿cómo un arte puede apuntar de manera adivinatoria a sustancializar el *sinthome* en su consistencia, pero también en su ex-sistencia y en su agujero?

¿Cómo alguien pudo apuntar con su arte a representar este cuarto término, del que hoy simplemente quise mostrarles que es esencial para el nudo borromeo, hasta el punto de acercársele tanto como es posible?

5

Después de esta tentativa agotadora, puesto que hoy estoy muy cansado, espero de ustedes lo que recibí en Norteamérica de manera más fácil que en cualquier otro lado, a saber, que alguien me plantee una pregunta, la que sea, a propósito de lo dicho hoy.

Espero, pues, que se eleve una voz, cualquiera.

Entonces, ¿qué pudo parecerles discutible en lo que presenté hoy?

W. —*¿Qué lo llevó a creer que encontraría alguna cosa en Chomsky? Es algo que nunca se me hubiera ocurrido.*

Justamente por eso me sorprendió, es seguro. Pero siempre tenemos esa especie de debilidad, ¿no es cierto?, un resto de esperanza. Como Chomsky se ocupa de la lingüística, podía esperar ver en él una pizca de entendimiento de lo que muestro respecto de lo simbólico, es decir, que conserva algo del agujero, aun cuando este agujero sea falso.

Es imposible, por ejemplo, no calificar de falso agujero al conjunto constituido por el síntoma y lo simbólico. Pero, por otro lado, el síntoma subsiste en la medida en que está enganchado al lenguaje, por lo menos si creemos que podemos modificar algo en el síntoma por una manipulación llamada interpretativa, es decir, que actúa sobre el sentido.

Me sorprendió precisamente que Chomsky asimile a lo real algo que para mí es del orden del síntoma, es decir, que confunda el síntoma y lo real.

W. —*Quizás era una pregunta desocupada.*

¿Ociosa?[2]

W. —*Gracias. Siendo norteamericano...*

Sí, usted es norteamericano. Y le agradezco. Simplemente, una vez más compruebo que para interrogarme solo hay un norteamericano. Finalmente, no puedo decir cuánto me satisfizo, si puedo expresarlo así, encontrar

2. El francés distingue entre *oisive* (inactiva, desocupada) y *oiseuse* (inútil, vana). [N. de la T.]

en Norteamérica gente que me testimoniaba de algún modo que mi discurso no era vano.

W. —*Me parece imposible que alguien haya podido concebir que Chomsky, educado en la nueva tradición nacida de la lógica matemática, que aprendió de Quine y Goodmann en Harvard...*

¡Eh! ¡Pero Quine no es ningún tonto!

X. —*A propósito de la alternancia del cuerpo con la palabra. Como usted habla durante una hora y media, y a continuación desea tener un contacto más directo con alguien, me pregunté si, de una manera más general, no hay una alternancia del discurso y del cuerpo en la vida de un sujeto. ¿Sin el lenguaje acaso no existiría ese agujero debido a un compromiso físico directo con este real? Hablo del amor y del goce.*

Se trata justamente de eso. Resulta sin embargo difícil en esta ocasión no considerar lo real como un tercero. Digamos que lo que yo puedo solicitar como respuesta es del orden de un recurso a lo real, no ligado al cuerpo, sino como diferente. Lejos del cuerpo, hay posibilidad de lo que llamaba la última vez resonancia o consonancia. Esta consonancia puede encontrarse a nivel de lo real. Respecto de esos polos que constituyen el cuerpo y el lenguaje, lo real es allí lo que establece un acuerdo.

X. —*Hace un rato decía que Chomsky hacía del lenguaje un órgano y que esto lo había sorprendido. Me preguntaba si no se debía a que usted hace un órgano de la libido. Pienso en el mito de la laminilla. Me pregunto si no es el aspecto por el cual aún puede comprenderse que haya alma. Establecer una separación entre lenguaje y órgano solo puede recuperarse como arte si se corta el órgano en el nivel donde usted lo pone, el de la libido.*

La libido, como su nombre lo indica, no puede más que participar del agujero, lo mismo que otras formas con las que se presentan el cuerpo y lo real. Evidentemente, de este modo intento alcanzar la función del arte. De alguna manera, está implicado en lo que se deja en blanco como cuarto término. Intentaré sustancializar cuando digo que el arte puede incluso alcanzar el síntoma. Es completamente lógico que le recuerde el mito llamado de la laminilla. Dio en la tecla, y se lo agradezco. Espero continuar en esta línea.

Y. —*Cuando habla de la libido en el texto de la laminilla, usted dice que se la puede observar por un recorrido de invaginación de ida y vuelta. Ahora bien, me parece que esta imagen hoy puede funcionar como la de la cuerda, que está atrapada en un fenómeno de resonancia, que hace ondas, que forma un vientre que desciende y se eleva, y forma nudos.*

No, pero por algo en una cuerda la metáfora proviene de lo que hace nudo. Yo intento descubrir a qué se refiere esta metáfora. Si hay en una cuerda vibrante vientres y nudos, es en la medida en que uno se refiere al nudo. Quiero decir que utilizamos el lenguaje de una manera que va más allá de lo que efectivamente se dice. Siempre se reduce el alcance de la metáfora como tal, es decir que se la reduce a una metonimia.

Y. —*Cuando usted pasa del nudo borromeo de tres al de cuatro, donde se introduce el síntoma, el nudo borromeo de tres desaparece como tal.*

Es completamente exacto. Ya no es un nudo. Solo se sostiene por el síntoma.

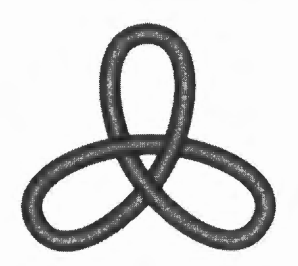
Y. —*En esta perspectiva, la esperanza de cura tratándose del análisis parece plantear un problema.*

No hay ninguna reducción radical del cuarto término, ni siquiera en el análisis, puesto que Freud enunció, no se sabe por qué vía, que hay una *Urverdrängung*, una represión que nunca se anula. Corresponde a la naturaleza misma de lo simbólico implicar este agujero. Yo apunto a ese agujero, en el que reconozco la *Urverdrängung* misma.

Y. —*Usted habla del nudo borromeo diciendo que no constituye un modelo. ¿Puede aclarar esto?*

El nudo borromeo no constituye un modelo en la medida en que hay algo junto a lo cual la imaginación desfallece. Quiero decir que ella resiste como tal a la imaginación del nudo. El abordaje matemático del nudo en la topología resulta insuficiente.

A pesar de todo, puedo contarles mis experiencias de estas vacaciones.



Nudo de tres, llamado nudo de trébol

Esto constituye un nudo, pero no un nudo entre dos elementos, porque no hay más que uno solo. Se trata del nudo más simple, ese que pueden hacer con cualquier cuerda. Es un nudo equivalente al nudo borromeo, aunque no tenga el mismo aspecto.

Me obstiné en pensar esto cuyo hallazgo, digamos, había hecho, a saber, que se puede demostrar que con este nudo tal como se muestra aquí ex-siste un nudo borromeo.

Basta pensar que pueden poner el mismo nudo en una superficie subyacente y en una superficie suprayacente a esta superficie doble sin la cual no podríamos escribir nada respecto de los nudos. Resulta sencillo, con una escritura, hacer pasar en cada etapa un nudo homólogo bajo el nudo subyacente y sobre el nudo suprayacente, lo que realiza fácilmente un nudo borromeo. Resulta sencillo de imaginar, aunque no se lo imagine de inmediato, puesto que se necesitó que yo hiciera el hallazgo.

Ahora, ¿con el nudo de tres, hay posibilidad de realizar un nudo borromeo de cuatro nudos de tres? He pasado casi dos meses rompiéndome la cabeza con este objeto. Es oportuno llamarlo así.

No he logrado demostrar que ex-sista una manera de anudar cuatro nudos de tres de una manera borromea. Pues bien, esto no prueba nada. No prueba que no ex-sista.

Aún ayer por la noche solo pensé en llegar a demostrarles que ex-siste. Lo peor es que no encontré la razón demostrativa de que no ex-sista. Simplemente, fracasé.

Que yo no pueda mostrar que el nudo de cuatro nudos de tres ex-siste como borromeo no prueba nada. Tendría que demostrar que *no puede* exsistir, de este modo, con este imposible se aseguraría un real. Se trataría de lo real constituido por el hecho de que no hay nudo borromeo que se constituya con cuatro nudos de tres. Demostrarlo sería tocar allí un real.

Para decirles lo que pienso al respecto, siempre con mi manera de decir que es mi *pien-so*, creo que este nudo ex-siste. Quiero decir que no es allí donde tropezaremos con un real.

No pierdo las esperanzas de encontrarlo, pero es un hecho que no puedo mostrarles nada semejante. La relación del mostrar con el demostrar está aquí claramente separada. Cuando esto se demuestre, será fácil mostrárselos.

Z. — Usted dijo hace poco que en la perspectiva de Chomsky el lenguaje puede ser un órgano, y habló de la mano. ¿Por qué la palabra mano*? ¿Esta palabra alude a un objeto que no es aún técnico en el sentido cartesiano del término? ¿Es decir, a una técnica que ignora el lenguaje? ¿La mano está allí para mostrar la necesidad de una teoría de la técnica distinta de la de Chomsky?*

Sí, pese a la existencia de apretones de mano, en el acto de apretar una mano no conoce a la otra mano. Esto es lo que pretendo.

III

DEL NUDO COMO SOPORTE DEL SUJETO

Soury y Thomé
Nudo y nudo
Personalidad y paranoia
Sinthome *e inconsciente*
Sentido y goce

Si se pusiera tanta seriedad en los análisis como la que yo pongo en la preparación de mi Seminario, pues bien, sería tanto mejor, y seguramente tendría mejores resultados.

Para ello haría falta tener en el análisis — como yo lo tengo, pero se trata de lo sentimental, de lo que hablaba el otro día — el sentimiento de un riesgo absoluto.

1



El nudo de tres (forma circular)

El otro día les hablé del nudo de tres, que dibujo así y que ven que se obtiene del nudo borromeo al reunir las cuerdas en estos tres puntos que

acabo de marcar. Como les dije, había hecho el hallazgo de que tres nudos de tres se anudaban entre sí de manera borromea.

También les indiqué con una explicación por qué esto era completamente justificable. Luego les comenté que durante dos meses me había esforzado en hacer ex-sistir, para este nudo más simple, un nudo borromeo de cuatro nudos de tres. Finalmente les dije que el hecho de que no hubiera llegado a hacerlo ex-sistir no probaba nada, salvo mi torpeza. Recuerdo haberles dicho para terminar que yo creía que ese nudo debía existir.

Esa misma noche tuve — era tarde porque mis tareas me habían retrasado un poco — la buena sorpresa de ver surgir del umbral de mi puerta al tal Thomé, para nombrarlo, que me traía — y yo se la agradecí ampliamente — la prueba, fruto de su colaboración con Soury, de que existe el nudo borromeo de cuatro nudos de tres.

Soury y Thomé, recuerden estos nombres.

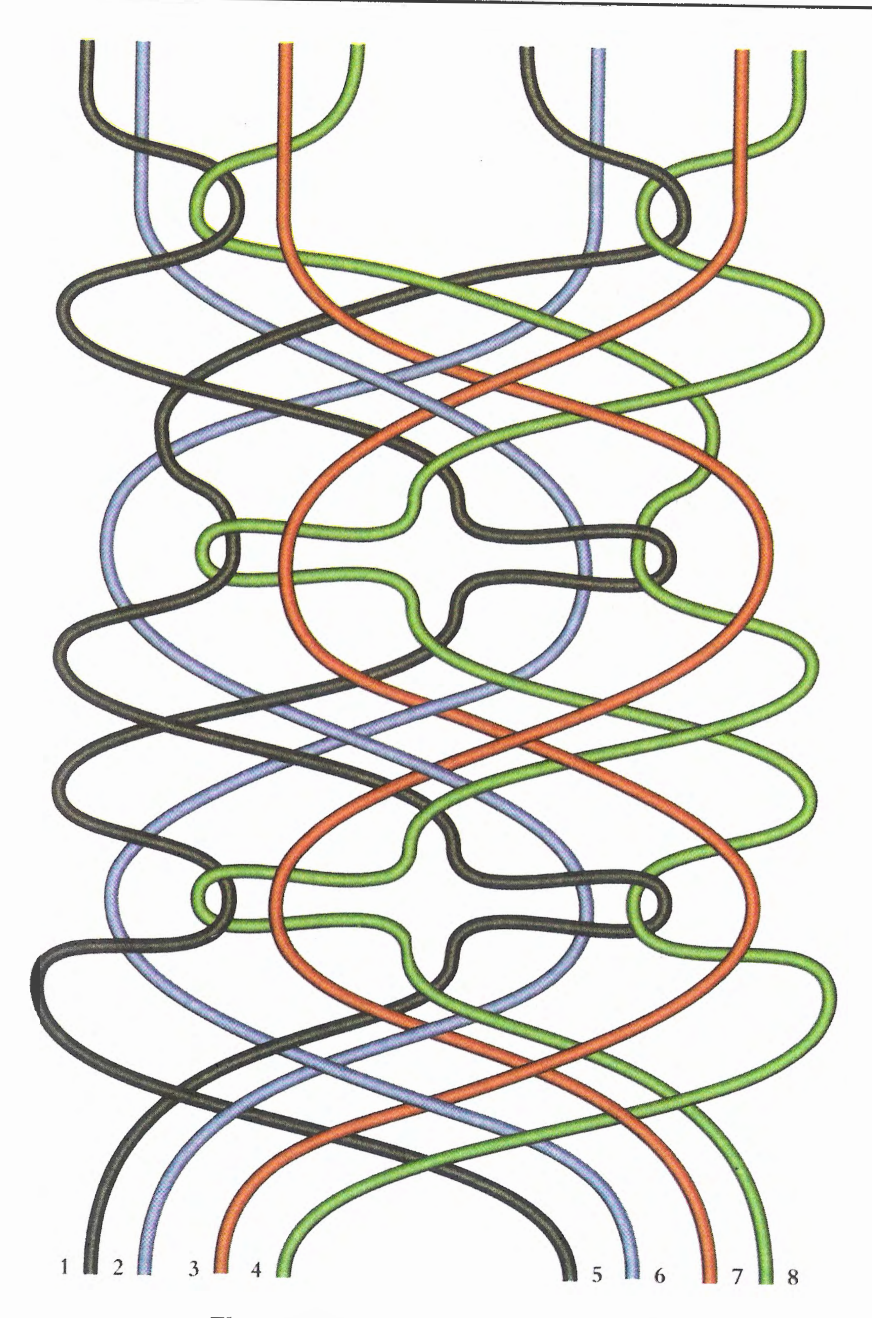
Seguramente esto justifica mi obstinación, pero no vuelve menos deplorable mi incapacidad. Sin embargo, no recibí la novedad de que este problema estaba resuelto con sentimientos mezclados — mezclados el disgusto por mi impotencia con la satisfacción por el éxito obtenido. Mis sentimientos eran pura y simplemente entusiastas, y creo haberles transmitido algo de esto cuando los vi algunas noches después.

No han podido explicarme cómo lo habían encontrado. Lo habían encontrado de hecho, y espero no equivocarme al transcribir el fruto de su hallazgo en este papel en el pizarrón. Debo decir que reproduje poco más o menos textualmente lo que ellos elaboraron. El recorrido aplanado es apenas diferente. Lo presento de este modo para que aprecien, quizás algo mejor que en la figura más completa, cómo está hecho.

Al ver esta figura, todos pueden observar que, elidido el nudo de tres negro, quedan libres los otros tres nudos de tres. En efecto, como el nudo de tres verde está bajo el nudo de tres rojo, basta liberarlo del rojo para que el nudo de tres azul se muestre igualmente libre.

Estuve largo tiempo con Soury y Thomé. No me confiaron la manera en que obtuvieron este nudo. Pienso, por otra parte, que no hay solo una manera. Quizá la próxima vez les muestre cómo se lo puede obtener incluso de otro modo.

Antes de decirles por qué buscaba ese nudo, me gustaría celebrar un poco más este menudo acontecimiento que, por otra parte, no considero menudo.

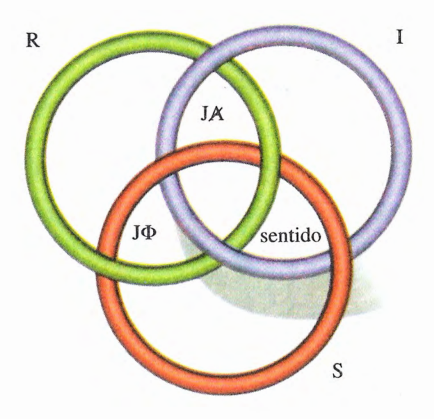


El nudo borromeo de cuatro nudos de tres

No creo que el sostén de esta búsqueda sea esa inquietante extrañeza de la que habla Sarah Kofman en un notable artículo que tituló "Vautour rouge" y que no es ni más ni menos que una referencia a *Los elixires del diablo* celebrados por Freud. Ella retoma esta referencia después de haberla mencionado una vez en sus *Quatre Romans analytiques*, que es un libro íntegramente de ella, mientras que este artículo figura, junto a los de otros cinco colaboradores, en una obra titulada *Mimesis*, que vale completamente la pena leer. A decir verdad, yo no he leído más que los artículos primero, tercero y quinto, porque tenía otras cosas que hacer debido a la preparación de este Seminario. El primero, que se refiere a Wittgenstein y las repercusiones de su enseñanza, es muy notable, y lo leí de cabo a rabo.

La inquietante extrañeza depende indiscutiblemente de lo imaginario, y la geometría específica y original de los nudos tiene por efecto exorcizarlo. Pero resulta seguramente por sí mismo extraño que haya algo que permita exorcizarlo.

¿Dónde pondré lo que está en juego? Para precisárselos sobre el esquema que les había dado el año pasado, es en alguna parte por acá.



Esquema RSI

Lo imaginario se despliega aquí a la manera de dos círculos, lo que puede señalarse con un dibujo. Yo diré que un dibujo no señala nada, en la medida en que el aplanamiento sigue siendo enigmático. Indico, pues, junto a lo imaginario del cuerpo, algo como una inhibición específica que se

caracterizaría especialmente por la inquietante extrañeza. He aquí donde me permitiré inscribir, por lo menos provisionalmente, el lugar de dicha extrañeza.

El pensamiento de esta nueva geometría hace experimentar a la imaginación una resistencia que me sorprende por haberla experimentado yo mismo. Me atrevo a decir, aunque después de todo no tengo su testimonio, que Soury y Thomé han estado especialmente cautivados por lo que en mi enseñanza me ha conducido a explorar el nudo, e incluso me lo ha impuesto bajo el peso de la conjunción de lo imaginario, lo simbólico y lo real. Si ellos han sido atrapados por mi elucubración, ciertamente no es por pura casualidad. Digamos que están dotados para eso.

Lo raro — sobre este asunto me permito traicionar la confidencia que me han hecho — es que avanzan en el tema hablando entre ellos. Esto me sorprendió, dado que saben lo que digo sobre el diálogo. No se lo señalé enseguida porque, a decir verdad, esta confidencia me parecía muy valiosa. Ciertamente, no es habitual pensar de a dos.

Con todo, el hecho es que hablando entre ellos llegan a resultados notables no solo por este acierto, porque hace mucho tiempo que me parece más que interesante lo que elaboran sobre el nudo borromeo. Se trata de un trabajo cuya coronación no es ciertamente este hallazgo, porque harán otros. No agregaré lo que me ha dicho especialmente Soury sobre cómo piensa él la enseñanza. Creo que si en este asunto él sigue mi ejemplo, ese que califiqué hace poco, ciertamente la llevará a cabo tan bien como yo puedo hacerlo, de la misma manera arriesgada.

Que semejante hallazgo pueda, pues, conquistarse en el diálogo — por otra parte, no sé si este especialmente lo fue —, que el diálogo se muestre especialmente fecundo en este campo, confirma que a mí me haya faltado. Quiero decir que durante los dos meses en los que me obstiné en encontrar el cuarto nudo de tres y el modo en que podía anudarse de manera borromea con los otros tres, lo busqué evidentemente solo, confiando en mi reflexión.

Qué importa. No insisto. Llegó la hora de decir por qué me importaba esta búsqueda.

2

Esta búsqueda me importaba mucho por la siguiente razón.

Los tres círculos del nudo borromeo son, en cuanto círculos, equivalentes, están constituidos por algo que se reproduce en los tres. Esto no puede dejar de ser recordado.

No se trata, sin embargo, de una casualidad, sino que es el resultado de cierta convergencia, ya sea que ponga en lo imaginario el soporte de la consistencia, ya que haga igualmente del agujero lo esencial de lo que concierne a lo simbólico, y que sostenga especialmente en lo real lo que llamo la ex-sistencia.

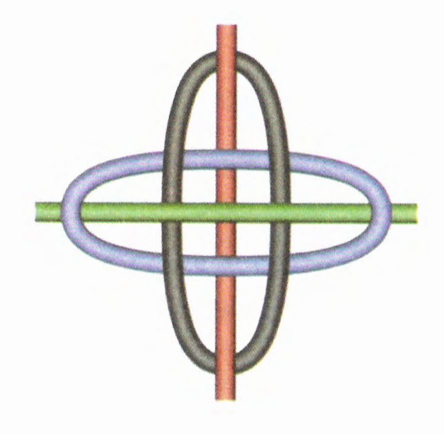
Sostengo la ex-sistencia del tercero en base al hecho de que dos son libres uno del otro — es la definición misma del nudo borromeo —, y en particular sostengo la ex-sistencia de lo real respecto de la libertad de lo imaginario y de lo simbólico. *Sistiendo* fuera de lo imaginario y de lo simbólico, lo real acomete, interviene muy especialmente en algo que es del orden de la limitación. A partir del momento en que está anudado a ellos de modo borromeo, los otros dos le resisten. Es decir que lo real solo tiene ex-sistencia si encuentra el freno de lo simbólico y de lo imaginario.

No se trata por supuesto de una simple casualidad que formulo de este modo, pero sin embargo sorprende puesto que es preciso decir lo mismo de los otros dos. Asimismo, en la medida en que ex-siste a lo real, lo imaginario choca con este, lo que en este caso se percibe mejor. ¿Por qué entonces ubico esta ex-sistencia precisamente allí donde puede parecer la más paradójica? Porque necesito distribuir estos tres modos, y porque el pensamiento de lo real se supone, justamente, por el hecho de ex-sistir.

Pero ¿qué resulta de ello sino que nos hace falta concebir estos tres términos confluyendo unos con otros? ¿No puede suponerse que son tan análogos, para utilizar este término, debido a una continuidad? Esto es lo que nos conduce derechito a hacer el nudo de tres. En efecto, por la manera en que estos tres se equilibran, se superponen, no hay que hacer muchos esfuerzos para reunir los puntos del aplanamiento que les darán continuidad.

Pero ¿para que algo que es del orden del sujeto — en la medida en que el sujeto nunca es más que supuesto — se encuentre, en resumidas cuentas, sostenido en el nudo de tres, basta que el nudo de tres se anude él mismo borromeanamente de a tres? Justamente a esto se refería mi pregunta.

¿Acaso no se nos revela que el mínimo en una cadena borromea está siempre constituido por un nudo de cuatro?

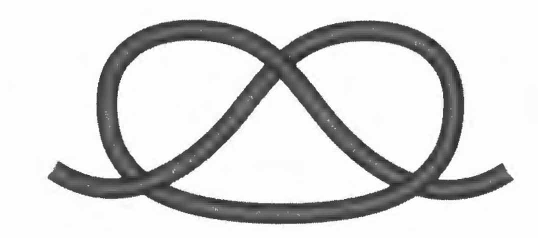


Relación borromea de 1 con 3

Quiero decir que basta tirar de esta cuerda verde para que perciban que el círculo negro, aquí anudado con la cuerda roja, pondrá de manifiesto, al ser tirado por la cuerda azul, la forma sensible de una cadena borromea.

Parece, en efecto, que lo menos que se puede esperar de la cadena borromea es esta relación de 1 con otros 3.

Ahora bien, ya tenemos la prueba de que cuatro nudos de tres, como este — porque este no es menos nudo de tres por presentarse en forma abierta —, se acomodarán de manera borromea unos con otros.



Forma abierta del nudo de tres

Diremos, por lo tanto, que un cuarto nudo siempre se apoyará en tres soportes que en esta ocasión llamaremos subjetivos, es decir, personales. Si recuerdan el modo en que introduje este cuarto elemento respecto de los tres elementos que se supone constituyen cada uno algo personal, el cuarto será lo que enuncio este año como el *sinthome*.

Por algo escribí estas cosas en cierto orden, a saber, RSI, SIR, IRS. Respondía a esto mi título del año pasado, *RSI*.

R S I
S I R
I R S

---

sinthome

Esquema 3 + 1

3

Los mismos Soury y Thomé han destacado que, a partir del momento en que el nudo borromeo está orientado y coloreado, hay dos de naturaleza diferente.

Ya en el aplanamiento se puede destacar esta dualidad del nudo borromeo a la que he aludido expresamente en este Seminario.

Aquí resumo, indicándoles solamente cómo hacer la prueba.

Les he señalado la equivalencia de los tres redondeles de cuerda. Resulta notable que la dualidad del nudo solo aparezca con la condición de que no se indique la identidad de ninguno de estos redondeles. Indicar la identidad de cada uno, cada uno como tal, sería señalarlos con una letra inicial. Así, decir R, I y S ya es titular a cada uno con lo real, lo simbólico y lo imaginario. Pero lo notable es que la orientación de los redondeles solo resulta eficaz para poder situar la distinción de los nudos siempre que la diferencia de estos redondeles esté marcada por el color.

Así, el color no marca la diferencia de uno con otro, sino su diferencia, si puedo decirlo así, absoluta, en cuanto es la diferencia común a los tres. Solo si algo se introduce para marcar la diferencia entre los tres, y no su

diferencia dos a dos, aparece en consecuencia la distinción de dos estructuras del nudo borromeo.

¿Cuál de estos dos nudos es el verdadero respecto de la manera en que se anudan lo imaginario, lo simbólico y lo real, como soporte del sujeto? Vale la pena preguntárselo. Para apreciarlo, remítanse a mis alusiones precedentes sobre la dualidad del nudo borromeo, porque hoy solo puedo apenas mencionarlo.

Si se considera ahora el nudo de tres, es importante constatar que no lleva huella de esta diferencia. Pero dado que él homogeneiza el nudo borromeo, es decir, que nosotros ponemos allí en continuidad lo imaginario, lo simbólico y lo real, no sorprenderá que veamos que no hay más que uno solo.

Espero que haya aquí bastantes que toman notas, porque esto es lo suficientemente importante como para sugerirles que verifiquen eso de lo que se trata, a saber, precisamente que solo hay un tipo de nudo de tres.

¿Eso significa que sea verdadero? Sí, si se introduce el color, no, si se introduce la orientación. Todos saben que hay dos nudos de tres, según sea dextrógiro o levógiro. Este es, pues, un problema que les planteo — ¿cuál es el vínculo entre los dos tipos de nudos borromeos y los dos tipos de nudos de tres?

Sea lo que fuere, si el nudo de tres es el soporte de todo tipo de sujeto, ¿cómo interrogarlo? ¿Cómo interrogarlo de manera tal que se trate de un sujeto?

Hubo una época, antes que estuviera en el camino del análisis, en la que avanzaba en el camino de mi tesis *De la psicosis paranoica en sus relaciones* — decía yo — *con la personalidad*. Si durante tanto tiempo me resistí a volver a publicarla, fue simplemente porque la psicosis paranoica y la personalidad no tienen como tales relación, por la sencilla razón de que son la misma cosa.

En la medida en que un sujeto anuda de a tres lo imaginario, lo simbólico y lo real, solo se sostiene por su continuidad. Lo imaginario, lo simbólico y lo real son una sola y misma consistencia, y en esto consiste la psicosis paranoica.

Si se entiende bien lo que hoy enuncio, podría deducirse que a tres paranoicos podría anudarse, en calidad de síntoma, un cuarto término que se situaría como personalidad, en la medida en que ella misma sería distinta respecto de las tres personalidades precedentes y de su síntoma.

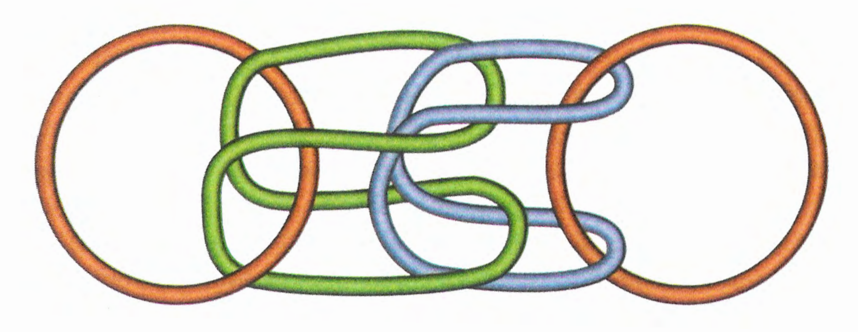
¿Es decir que ella también sería paranoica? Nada lo indica en el caso — que es más que probable, que es seguro — en que una cadena borromea

puede constituirse con un número indefinido de nudos de tres. Respecto de esta cadena que entonces ya no constituye una paranoia, salvo porque ella es común, la posible floculación terminal de cuartos términos en esta trenza que es la trenza subjetiva nos permite suponer que, en la totalidad de la textura, haya ciertos puntos elegidos que resultan ser el término del nudo de cuatro. Y en esto consiste, hablando con propiedad, el *sinthome*.

No se trata del *sinthome* como personalidad, sino en la medida en que respecto de los otros tres él se caracteriza por ser *sinthome* y neurótico. De este modo se nos da una idea aproximada sobre lo que ocurre con el inconsciente.

En la medida en que el *sinthome* lo especifica, hay un término que se liga allí más especialmente. El término que tiene una relación privilegiada con lo que atañe al *sinthome* es el inconsciente.

En el esquema precedente de cuatro nudos de tres anudados de manera borromea, ven que hay una respuesta particular del rojo al azul y que, del mismo modo, hay una respuesta particular del verde al negro. Lo mismo ocurre en este esquema del nudo borromeo de cuatro redondeles.



Dos parejas en el borromeo de cuatro

Para retomar el término que utilicé hace un momento, el color permite distinguir, en este conjunto de cuatro, dos parejas del rojo con un color y con otro. Tenemos una pareja rojo-verde a la izquierda, azul-rojo a la derecha.

Hay pareja porque hay un lazo del *sinthome* con algo en particular.

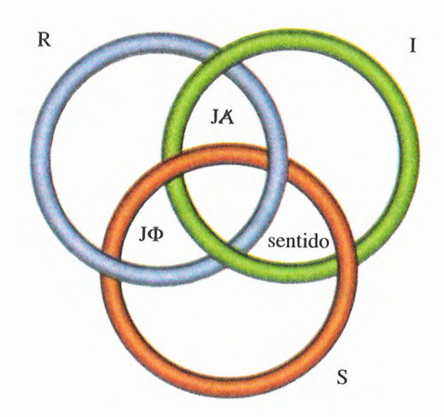
En la medida en que el *sinthome* se enlaza con el inconsciente y lo imaginario se liga a lo real, tratamos con algo de lo que surge el *sinthome*.

4

Estas son las cosas difíciles que hoy quería exponerles.

Seguramente merecen un complemento que les indique la razón que me hizo dar hace un rato al nudo de tres una forma abierta, que no es la circular que había dibujado en primer lugar.

Volvamos primero al esquema del año pasado, en el centro del cual hay tres campos, y entre ellos uno que ya había marcado con JA̸, que se lee como *goce del Otro barrado*. ¿Qué significa?



Los tres campos centrales del esquema RSI

A barrado quiere decir que no hay Otro del Otro, que nada se opone a lo simbólico, lugar del Otro como tal.

Por lo tanto, tampoco hay goce del Otro. JA̸, el goce del Otro del Otro, no es posible por la sencilla razón de que no lo hay.

Resulta de ello por lo tanto que solo quedan los otros dos términos. Está, por un lado, el sentido, que se produce en la unión del campo de aplanamiento del círculo de lo simbólico con el círculo de lo imaginario. Está, por otra parte, el goce llamado del falo, en la medida en que proviene de la relación de lo simbólico con lo real.

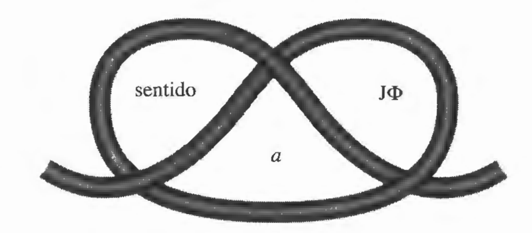
El goce llamado fálico no es, por cierto, en sí mismo el goce peniano.

El goce peniano surge con respecto a lo imaginario, es decir, al goce del doble, de la imagen especular, del goce del cuerpo. Este constituye propia-

mente los diferentes objetos que ocupan las hiancias cuyo soporte imaginario es el cuerpo. En cambio, el goce fálico se sitúa en la conjunción de lo simbólico con lo real. Esto en la medida en que, en el sujeto que tiene su soporte en el *parlêtre*, que es eso que designo como el inconsciente, está el poder de conjugar la palabra con cierto goce, ese llamado fálico, que se experimenta como parasitario, debido a la palabra misma, debido al *parlêtre*.

Inscribo, pues, aquí el goce fálico como contrapeso a lo que ocurre con el sentido. Es el lugar de lo que el *parlêtre* designa, a conciencia, como poder.

Concluyo con algo cuya lectura les he propuesto.



Esquema sentido-goce

El hecho dominante es que los tres redondeles participan de lo imaginario como consistencia, de lo simbólico como agujero y de lo real como ex-sistente a ellos. Los tres redondeles, pues, se imitan.

Solo que no se imitan simplemente, sino que, debido al dicho, se disponen en un nudo de tres o nudo triple. De allí mi preocupación — después de haber hecho el hallazgo de que tres nudos de tres se anudaban de manera borromea — por el anudamiento de cuatro de estos nudos de tres.

He constatado que si tres nudos se mantuvieron libres entre sí, un nudo triple, que pone en juego una completa aplicación de su textura, ex-siste. Y es propiamente el cuarto.

Se llama el *sinthome*.

16 DE DICIEMBRE DE 1975

LA PISTA DE JOYCE

IV

JOYCE
Y EL ENIGMA DEL ZORRO

Ronroneo de verdades primeras
Lo real no tiene sentido
Mentalidad y adoración del cuerpo
Joyce arraigado a su padre aunque renegaba de él
Empalmar sinthome *y goce*

Uno solo es responsable en la medida de su saber hacer.

¿Qué es el saber hacer? Es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable, porque no hay Otro del Otro que lleve a cabo el Juicio Final. Por lo menos, yo lo enuncio así.

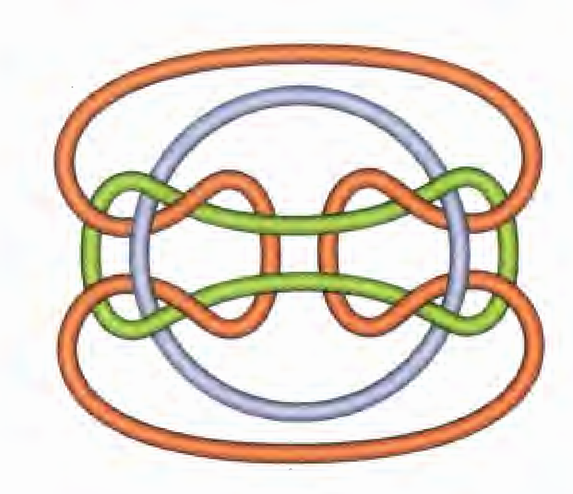
Esto significa que hay algo de lo que no podemos gozar. Llamémoslo el goce de Dios, incluyendo allí el sentido de goce sexual.

¿La imagen que nos hacemos de Dios — si admitimos que existe — implica o no que él goce de lo que ha llevado a cabo? Responder que él no existe resuelve el problema devolviéndonos la carga de un pensamiento cuya esencia es insertarse en esta realidad — primera aproximación del término real, que tiene otro sentido en mi vocabulario —, esta realidad limitada que se prueba con la ex-sistencia del sexo.

Eso es. Son el tipo de cosas que, a fin de cuentas, les ofrezco en este comienzo de año. Son lo que llamaré verdades primeras.

No está mal para un comienzo de año. No es que, por supuesto, no haya trabajado en el intervalo que nos separó desde hace algo así como tres semanas. Trabajé con cosas de las que pueden ver una muestra en el pizarrón.





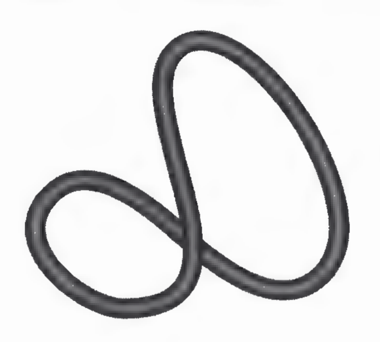
Nueva figuración del nudo borromeo

Como pueden ver, esto es un nudo borromeo. No lo es menos que ese que suelo dibujar, y que se concibe así.



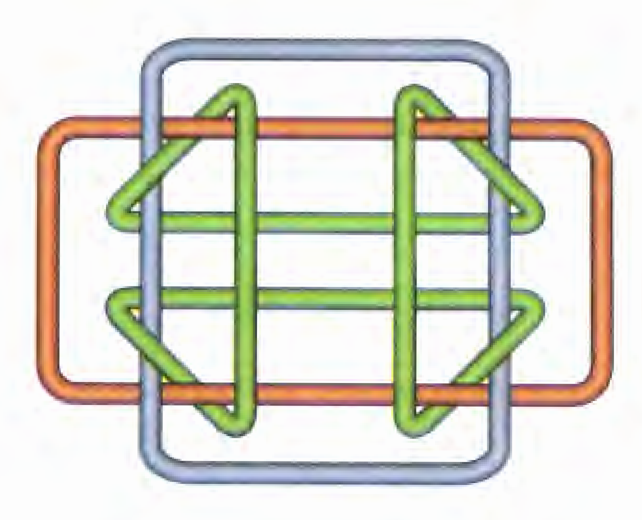
Figuración habitual del borromeo

El primero difiere del segundo en un solo aspecto, que no es insignificante, es que el segundo puede estirarse de manera tal que los dos extremos formen como redondeles, y que el del medio una.



Figuración del redondel del medio

La diferencia es la siguiente. Supongan que tres elementos como el del medio se unieran de manera circular. Espero que entiendan cómo puede realizarse esto sin que haya necesidad de que lo dibuje en el pizarrón. Puede simplificarse como ese que dibujé primero o incluso así. Es el mismo nudo.



Otra figuración del borromeo

Naturalmente no me contento con esto. Me pasé las vacaciones elucubrando otros, con la esperanza de encontrar uno bueno que sirviera de soporte cómodo a lo que hoy comencé a referirles como verdades primeras.

Pues bien, cosa sorprendente, esto tiene su dificultad. No es que crea equivocarme al encontrar en el nudo el soporte de nuestra consistencia. Solo que ya es un signo que no pueda deducir este nudo más que de una cadena, a saber, de algo que no es en absoluto de la misma naturaleza. Cadena, *link* en inglés, no es lo mismo que nudo.

Pero retomemos el ronroneo de las verdades que llamé primeras.

Es claro que el esbozo mismo de lo que llamamos pensamiento, que todo lo que produce sentido, implica, desde que asoma, una referencia, una gravitación, al acto sexual, por poco evidente que sea este acto. La misma palabra acto implica la polaridad activo-pasivo, lo que ya supone lanzarse a un equívoco. Es lo que llamamos el conocimiento, con esta ambigüedad — lo activo es aquello que conocemos, pero creemos que, al hacer esfuerzos para conocer, nosotros somos activos.

De esta manera el conocimiento se muestra desde el principio como es — engañoso. Por eso todo debe retomarse al comienzo a partir de la opacidad sexual. Digo opacidad porque, en primer lugar, no nos damos cuenta de que lo sexual no establece de ningún modo ninguna relación.

Esto implica, según conviene al pensamiento, que, en este sentido en que responsabilidad quiere decir no respuesta o respuesta aproximada, solo hay responsabilidad sexual, cosa que a fin de cuentas todo el mundo percibe.

En cambio, lo que llamé el saber hacer va mucho más allá y agrega el artificio — que imputamos a Dios de manera completamente gratuita, como insiste Joyce, porque lo que llamamos pensamiento es una cosa que le hizo cosquillas en alguna parte.

No fue Dios quien consumó esta cosa que llamamos el Universo. Se le imputa a Dios lo que es asunto del artista, cuyo primer modelo es, como todos saben, el alfarero. Se dice que él ha moldeado — ¿con qué, además? — esa cosa que llamamos, por casualidad, el Universo. Esto no significa más que una cosa, es que hay Uno, *Yad'lun*, pero no se sabe dónde. Es más que improbable que este Uno constituya el Universo.

El Otro del Otro real, es decir, imposible, es la idea que tenemos del artificio, en cuanto es un hacer que se nos escapa, es decir, que desborda por mucho el goce que podemos tener de él. Este goce completamente sutil es lo que llamamos el espíritu.

Todo esto implica una noción de lo real. Por supuesto que es preciso que la distingamos de lo simbólico y de lo imaginario. Lo único molesto — es oportuno decirlo, pronto verán por qué — es que en este asunto lo real produzca sentido, mientras que si ustedes profundizan lo que quiero decir con

esta noción de lo real, parece que lo real se funda en la medida en que no tiene sentido, que excluye el sentido, o, más exactamente, que se decanta por estar excluido de él.

Les cuento esto como lo pienso. Se lo digo para que lo sepan.

La forma más desprovista de sentido de lo que sin embargo se imagina es la consistencia. Nada nos fuerza a imaginar la consistencia, figúrense.

Tengo aquí un libro de un tal Robert M. Adams que se llama *Surface and Symbol*. Es un estudio — ¿cómo lo sabríamos sin el subtítulo? — sobre *The Consistency of James Joyce's "Ulysses"*. Hay en él casi un presentimiento de la distinción de lo imaginario y lo simbólico, como prueba un capítulo entero que pone un signo de interrogación en el título y se llama "Surface or Symbol?".

¿Qué quiere decir la consistencia? Quiere decir lo que mantiene junto, y por eso aquí se la simboliza con la superficie. En efecto, pobres de nosotros, solo tenemos idea de consistencia por lo que constituye una bolsa o un trapo. Esta es la primera idea que tenemos al respecto. Incluso al cuerpo lo sentimos como piel que retiene en su bolsa un montón de órganos. En otras palabras, esta consistencia deja ver el hilo de la trama. Pero la capacidad de abstracción imaginativa es tan débil que excluye el nudo de este hilo — que se muestra como residuo de la consistencia.

Ahora bien, puedo aportar al respecto el único grano de arena del que, a fin de cuentas, me reconozco responsable — en una cuerda, el nudo es todo lo que ex-siste, en el sentido propio de la palabra.

Por algo, quiero decir por alguna causa oculta, tuve que procurar un acceso a este nudo empezando por la cadena, donde hay distintos elementos. Estos elementos consisten en alguna forma de la cuerda — ya como una recta que debemos suponer infinita para que el nudo no se desanude, ya como lo que he llamado redondel de cuerda, en otras palabras, una cuerda que se une a sí misma.

El nudo no constituye la consistencia. Es preciso, pese a todo, distinguir consistencia y nudo. El nudo ex-siste al elemento cuerda, a la cuerda-consistencia.

Un nudo, pues, puede hacerse. Por eso justamente seguí el camino de empalmes elementales. Procedí de este modo porque me pareció que era lo más didáctico, dada la mentalidad — no hay necesidad de agregar nada — la *senti-mentalidad* propia del *parlêtre* —, la mentalidad, puesto que él la siente, siente su peso — la *ment-alidad* en la medida en que él miente [*ment*], es un hecho.

¿Qué es un hecho? Es justamente él quien lo hace. Solo hay hecho por el hecho de que el *parlêtre* lo diga. No hay otros hechos más que los que el *parlêtre* reconoce como tales diciéndolos. Solo hay hecho artificial. Y es un hecho que él miente, es decir, que instaura hechos falsos y los reconoce porque tiene mentalidad, es decir, amor propio.

El amor propio es el principio de la imaginación. El *parlêtre* adora su cuerpo porque cree que lo tiene. En realidad, no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia — consistencia mental, por supuesto, porque su cuerpo a cada rato levanta campamento. Ya es bastante milagroso que subsista durante el tiempo de su consumación, que es de hecho, por el hecho de decirlo, inexorable. No hay nada que hacer, no es resoluble.

Ciertamente, el cuerpo no se evapora, y, en este sentido, es consistente, el hecho se constata incluso entre los animales. Cosa que resulta antipática a la mentalidad, porque esta cree tener un cuerpo para adorar. Esta es la raíz de lo imaginario. *Yo lo curo*, es decir, lo engordo, *luego, lo sudo*.[1] A esto se reduce. Lo sexual miente allí por contarse demasiado.

A falta de la abstracción imaginaria antes mencionada, que se reduce a la consistencia, lo único concreto que conocemos es siempre la adoración sexual, es decir, la equivocación, en otras palabras, el menosprecio, porque se supone que lo que se adora no tiene ninguna mentalidad, *confer* el caso de Dios.

Esto no es verdad para el cuerpo considerado como tal — quiero decir adorado, puesto que la adoración es la única relación que el *parlêtre* tiene con su cuerpo — más que cuando este adora otro, otro cuerpo. Siempre es sospechoso, porque esto implica el mismo menosprecio — menosprecio verdadero, puesto que se trata de verdad.

¿Qué es la verdad, como decía alguien? ¿Qué es decir lo verdadero sobre lo verdadero, que en la época en que comenzaba mis disquisiciones se me reprochaba no decirlo?

Es hacer lo que efectivamente hice, y nada más — rastrear lo real, que no consiste, que no ex-siste más que en el nudo.

1. En francés *je le panse, c'est-à-dire je le fais panse, donc je l'essuie*. La frase produce homofonía con: *je le pense, donc je le suis* (lo pienso, luego, lo soy). [N. de la T.]

2

Función de la prisa. Debo apresurarme.

Naturalmente no llegaré al final, aunque no me detuve en tonterías. Pero cerrar el nudo de manera imprudente simplemente quiere decir ir un poco rápido.

Quizá para comenzar con una u otra de sus formas resulte algo insuficiente el nudo que les hice. Por esta razón incluso he buscado donde hubiera más entrecruzamientos. Pero limitémonos al principio, que es preciso, en suma, haber encontrado.

A este principio me condujo la relación sexual, es decir, la histeria, en la medida en que ella es la última realidad perceptible, la última, l'*hýsteron*, acerca de la relación sexual. Freud lo percibió muy bien. Allí aprendió su abecé, lo que no le ha impedido preguntar *Was will das Weib?* —

W w d W.

Cometía un error. Pensaba que había *das Weib*. Solo hay *ein Weib* —

W w e W.

Ahora les daré a pesar de todo un bocadillo. Me gustaría ilustrar esto con algo que funcione como sostén, y que es precisamente a lo que se refiere la pregunta.

Ya antes he hablado del enigma. Lo escribí E mayúscula subíndice *e* minúscula, E_e. Se trata de la enunciación y del enunciado. Un enigma, como su nombre lo indica, es una enunciación tal que no se encuentra su enunciado.

Encontrarán uno en el libro del que hace poco les hablé, *Surface and Symbol*. Como está editado por Oxford University Press, es más fácil de hallar que ese famoso *Portrait of the Artist as a Young Man*, que sin embargo pueden procurárselo siempre que no exijan tener al final todo el *criticism* que agregó Chester Anderson. Luego, en este R. M. Adams encontrarán algo que tiene su valor.

En los primeros capítulos de *Ulysses*, Stephen va a enseñar a esa pobre gente que integra una clase en el Trinity College, si no recuerdo mal. Stephen es el Joyce que Joyce imagina. Y como Joyce no es tonto, no lo adora, está muy lejos de hacerlo. Basta que hable de Stephen para reír

burlonamente. No está muy lejos de mi posición cuando hablo de mí, o en todo caso, de lo que les charlo.

¿En qué consiste el enigma? El enigma es un arte que llamaré de entre líneas, aludiendo a la cuerda. ¿Por qué las líneas de lo que está escrito no se anudarían con una segunda cuerda?

Con todo lo que consumí de historias de la escritura, incluso de teorías de la escritura — hay un tal Février que hizo la historia de la escritura, hay otro que se llama Gelb, quien hizo una teoría de la escritura —, empecé a fantasear.

Me interesa la escritura porque pienso que históricamente se ha entrado en lo real por fragmentos de escritura, a saber, se cesó de imaginar. La escritura de las letritas matemáticas sostiene lo real. *Pero, Dios santo, ¿cómo ocurre esto?* — me pregunté. Entonces he franqueado algo que me parece, digamos, verosímil, pensando que la escritura siempre puede estar relacionada con la manera en que escribimos el nudo.

Un nudo se escribe habitualmente así. Esto ya da una S.



La belleza según Hogarth

He aquí algo que ya tiene, a pesar de todo, mucha relación con la instancia de la letra tal como yo la sostengo. Y además esto da un cuerpo verosímil a la belleza. Hogarth, que se interrogó mucho sobre la belleza, pensaba que esta siempre se relacionaba con esta doble inflexión. Por supuesto, es una estupidez. Pero, finalmente, esto tendería a ligar la belleza con algo distinto que lo obsceno, es decir, con lo real. En resumen, solo sería bella la escritura. ¿Por qué no?

Volvamos a Stephen, cuyo nombre también empieza con una S.

Stephen es Joyce en la medida en que descifra su propio enigma. No llega lejos porque él cree en todos sus síntomas. Es muy impresionante.

Empieza por creer en su raza. Si de comenzar se trata, él ha comenzado de hecho mucho antes, desgranó algunos breves fragmentos, incluso poemas, y no es lo que hizo mejor. Pero, a fe mía, él cree en cosas como *la conciencia increada de mi raza*, como encontramos al final de *Retrato del artista*. Evidentemente, no es algo que tenga mucho alcance.

En cambio, termina bien. Les leo la última frase del *Portrait of an Artist* — ven, el lapsus es mío, mientras que él se creía *the Artist*.

27 de abril. — Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead. Ampárame ahora y siempre con tu ayuda.

Dirige esta plegaria a su padre, quien justamente se distingue por ser — ¡puf! — lo que podemos llamar un padre indigno, un padre carente, ese al que en todo el *Ulysses* se pondrá a buscar bajo formas en las que no lo encuentra en ningún nivel.

Hay evidentemente un padre en alguna parte, que es Bloom, un padre que se busca un hijo, pero Stephen le opone un *muy poco para mí*. Después del padre que he tenido, estoy hasta la coronilla. Basta de padre. Sobre todo que el Bloom en cuestión no es tentador.

Pero, por fin, es singular que haya esta gravitación entre los pensamientos de Bloom y los de Stephen que se continúan durante toda la novela, hasta tal punto que Adams, cuyo nombre tiene un aire más judío que Bloom, está muy impresionado por algunos pequeños indicios que descubre.

Descubre particularmente que es demasiado inverosímil atribuir a Bloom un conocimiento de Shakespeare que manifiestamente no tiene. Por otra parte, no es forzosamente el bueno, aunque sea el de Stephen. Es en verdad pura suposición suponer a Shakespeare relaciones con cierto herbolario que vivía en el mismo rincón que él en Londres. Adams subraya que el que se le ocurra a Bloom sobrepasa los límites de lo que puede serle justamente imputado.

A decir verdad, hay un capítulo de *Surface and Symbol* donde solo se trata estrictamente de eso. Hasta tal punto que culmina con un Blephen — puesto que hace poco tuve un lapsus —, Blephen y Stumm que se encuentran en el texto de *Ulysses*. Esto muestra manifiestamen-

te que no solo están hechos del mismo significante sino verdaderamente de la misma materia.

Ulysses es el testimonio de lo que mantiene a Joyce arraigado al padre mientras reniega de él. Ese es justamente su síntoma.

3

He dicho que Joyce era el síntoma. Toda su obra es un largo testimonio de esto.

Exiles es verdaderamente el acercamiento a algo que constituye para él el síntoma. El síntoma principal es, por supuesto, el síntoma constituido por la carencia propia de la relación sexual. Pero es preciso que esta carencia cobre una forma. No cobra cualquier forma.

Esta forma es para Joyce la que lo ata a su mujer, la tal Nora, durante cuyo reinado él elucubra *Exiles*.

Se ha traducido *Les Exilés* [Los exiliados], cuando también quiere decir *Les Exils* [Los exilios]. No podría haber mejor palabra que exilio para expresar la no relación, y precisamente en torno de esta no relación gira todo lo que ocurre en *Exiles*.

La no relación es que no hay verdaderamente ninguna razón para que él considere como *su* mujer a una-mujer-entre-otras. Una-mujer-entre-otras es también la que se relaciona con cualquier otro hombre. Y se trata precisamente de este *cualquier otro hombre* en el personaje que él imagina, y para el cual, en esa época de su vida, sabe despejar la elección de la una-mujer en cuestión, que no es otra que Nora.

El *Retrato* termina con la *conciencia increada de mi raza*, a propósito de la cual él invoca el *artificer* por excelencia que sería su padre, cuando este *artificer* es él, es él quien sabe, sabe lo que tiene que hacer. Pero creer que hay una conciencia increada de una raza cualquiera es una gran ilusión.

Él cree también que hay un *book of himself*. ¡Qué idea volverse un libro! Es algo que en verdad solo se le puede ocurrir a un mísero poeta, a un pobre poeta. ¿Por qué no dice más bien que es un nudo?

Pasemos a *Ulysses*, para que se lo pueda analizar, porque es sin duda alguna lo que realiza cierto Schechner. Mientras fantaseaba, creí que se llamaba Checher, lo que era más fácil de escribir. No, se llama Schechner,

es lamentable, no está secado [*séché*] en absoluto. Piensa que es analista porque ha leído muchos libros analíticos. Esta es una ilusión bastante extendida, justamente, entre los analistas. Y entonces analiza *Ulysses*.

Contrariamente a *Surface and Symbol*, este análisis de *Ulysses*, naturalmente exhaustivo — porque uno no puede detenerse cuando analiza un libraco, ¿no es cierto? —, produce una impresión absolutamente terrorífica. Freud no escribió al respecto más que artículos, y artículos limitados. Además, dejando de lado a Dostoievski, él no ha analizado, hablando con propiedad, novelas. Hizo una breve alusión a *Rosmersholm*, de Ibsen, pero finalmente se contuvo.

La idea que verdaderamente se transmite es que la imaginación del novelista, quiero decir la que reina en *Ulysses*, es para descartar. No es en absoluto lo que pienso, por otra parte. Pero de todos modos es preciso forzarse a recoger en este *Ulysses* algunas verdades primeras. Y es lo que yo abordaba a propósito del enigma.

He aquí lo que el querido Joyce, como Stephen, propone a sus alumnos en calidad de enigma. Es una enunciación.

The cock crew
El gallo cantó
The sky was blue
el cielo estaba azul
The bells in heaven
las campanas del cielo
Were striking eleven
estaban dando las once
T'is time for this poor soul
es tiempo de que esta pobre alma
To go to heaven
se vaya al cielo

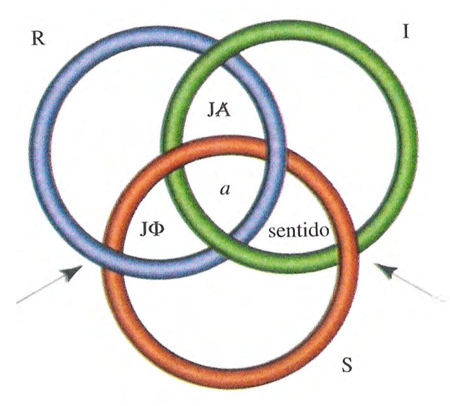
No tienen una posibilidad en mil de adivinar cuál es la clave. Joyce la proporciona después de que toda la clase se dio por vencida — *The fox burying his grandmother under the bush*. Es decir — El zorro enterrando a su abuela debajo del arbusto.

Parece una tontería. Junto a la coherencia de la enunciación, de la que les hago notar que está en verso, que es un poema, que está ordenado, que es una creación, es indudable que este *fox*, este zorrito que entierra a su abuela debajo del arbusto, es verdaderamente una cosa miserable. Pero

¿qué eco puede tener esto, no diré para las personas que están en este recinto, sino para los que aquí son analistas?

El análisis es eso, es la respuesta a un enigma, y una respuesta, es preciso decirlo por este ejemplo, completa y especialmente tonta. Precisamente por eso no hay que soltar la cuerda. Quiero decir que, si no se tiene idea de dónde desemboca la cuerda, es decir, en el nudo de la no relación sexual, se corre el riesgo de farfullar.

Evidentemente, el sentido proviene de un campo entre lo imaginario y lo simbólico. Sería necesario que lo muestre. Por supuesto, aquí en el centro, *a*, causa del deseo.



Esquema RSI

Si pensamos que no hay Otro del Otro, por lo menos que no hay goce de este Otro del Otro, es preciso que en algún lado hagamos la sutura entre este simbólico que solo se extiende aquí y este imaginario que está acá. Se trata de un empalme de lo imaginario con el saber inconsciente. Todo esto para obtener un sentido, lo que es objeto de la respuesta del analista a lo que el analizante expone a lo largo de su síntoma.

Cuando realizamos este empalme, hacemos con él al mismo tiempo otro, precisamente entre lo que es simbólico y lo real. Es decir que por algún lado enseñamos al analizante a hacer un empalme entre su *sinthome* y lo real parásito del goce. Lo característico de nuestra operación, volver posible este goce, es lo mismo que lo que escribiría *j'ouïs-sens*.[2] Es lo mismo que oír un sentido.

2. *J'ouïs-sens* (yo oigo-sentido) es homófono de *jouissance* (goce). [N. de la T.]

Esquema de dos empalmes
(forma abierta del nudo de tres)

En el análisis se trata de suturas y empalmes. Pero es preciso decir que debemos considerar las instancias como realmente separadas. Imaginario, simbólico y real no se confunden.

Encontrar un sentido implica saber cuál es el nudo y unirlo bien gracias a un artificio. ¿No es abusivo hacer un nudo con lo que llamaré una *cadenudo* borromea?

Los dejo con esta pregunta que quedará pendiente. Es hora de separarnos.

No dejé tiempo para que ahora les hablara mi querido Jacques Aubert, a quien contaba con confiarle la palabra durante el resto de la sesión. Pero la próxima vez, dado lo que escuché de él, puesto que tuvo la gentileza de telefonearme el viernes, creo que podrá enseñarles lo que ocurre con el mentado Bloom.

Este tal Bloom no está peor ubicado que otro para pescar algo en el análisis, puesto que es un judío. La manera en que experimenta la suspensión entre los sexos hace que no pueda más que preguntarse si es un padre o una madre. Lo que seguramente tiene mil irradiaciones en el texto de Joyce es que respecto de su mujer posee los sentimientos de una madre. Cree llevarla en su vientre. Ese es justamente, en resumidas cuentas, el peor error de lo que se puede experimentar ante alguien que se ama.

¿Por qué no? Es preciso explicar el amor. Lo primero que aparece al alcance de la mano es explicarlo por una especie de locura.

Los dejo con esto. Espero que esta sesión posterior a las vacaciones no los haya decepcionado mucho.

13 DE ENERO DE 1976

APÉNDICE

Sesión siguiente: Remisiones para más tarde

Debe de parecerles — supongo, si no están demasiado rezagados — que estoy completamente embrollado con Joyce.

Esto se liga evidentemente — puedo decirlo porque estos días lo experimento a diario — a mi falta de práctica, digamos, a mi inexperiencia con la lengua en la que él escribe. No es que sea totalmente ignorante del inglés, sino que justamente Joyce escribe con esos particulares refinamientos que hacen que desarticule la lengua, en esta oportunidad, inglesa. No debe creerse que es algo que comienza con *Finnegans Wake*. Mucho antes, sobre todo en *Ulysses*, tiene una manera de triturar las frases que ya va en ese sentido. Este proceso se ejerce verdaderamente en el sentido de dar a la lengua en la que escribe otro uso, en todo caso, un uso que está lejos de ser el ordinario. Esto forma parte de su saber hacer. Ya he citado al respecto el artículo de Sollers, no estaría mal que valoraran su pertinencia.

Por todo esto dejaré esta mañana la palabra a alguien que tiene una práctica mucho más allá de la mía, no solamente con la lengua inglesa, sino sobre todo con Joyce. Se trata de Jacques Aubert.

Para no seguir indefinidamente, le pasaré de inmediato la palabra, puesto que él quiso relevarme. Lo escucharé apreciando el valor de su experiencia de Joyce. Las reflexiones — pequeñas por cierto, no le estoy aconsejando abreviar, muy lejos de eso — que tendré que agregar se harán, espero, con todo el respeto que le debo por el hecho de que él me introdujo en lo que he llamado *Joyce el Síntoma*.

Venga, mi querido Jacques. Póngase ahí. Adelante. *[Exposición en anexo, p. 167 sq.]*

Agradezco a Jacques Aubert por haber asumido este compromiso.

El autor de *Surface and Symbol*, cuyo nombre les dije la última vez, atrapa el arte de Joyce con este término, *inconceivably private jokes*, *jokes* inconcebiblemente privados. En el mismo texto aparece una palabra que he debido buscar en el diccionario, *eftsooneries*. No sé si esta palabra es común. ¿La conocen? ¿No les dice nada? Son cosas aplazadas para un poco después, *after soon*. Solo se trata de eso en Joyce. No solamente los efectos se aplazan para más tarde, sino que son por lo general desconcertantes.

Pues bien, está también el arte de Jacques Aubert. Les ha hecho seguir uno de estos hilos de manera tal que los ha tenido en vilo. Todo esto evidentemente se liga al establecimiento de eso a lo que intento dar una consistencia en el nudo.

Me he dado cuenta de que ya hacía referencia a este deslizamiento de Joyce en mi Seminario *Aun*, lo que me deja estupefacto. Le he preguntado a Jacques Aubert si ese era el punto de partida de su invitación a hablar de Joyce, él me aseguró que ese Seminario aún no había aparecido en ese momento, de manera que no pudo haber sido eso lo que lo incitó a presentarme este agujero en el cual me aventuro, sin duda por alguna prudencia, la prudencia tal como él la ha definido.

El agujero del nudo no me resulta menos problemático.

Solo se puede localizar la duplicidad del nudo borromeo, el cual no es un nudo sino una cadena, quiero decir localizar que hay dos, si los círculos, los redondeles de cuerda, están coloreados. Debo a Soury y Thomé esta indicación, que, por supuesto, yo había percibido.

Si la cualidad coloreado distingue a cada uno de estos redondeles de los otros dos, podemos hacer, con la ayuda de este garabateo, que haya dos nudos. Si los redondeles son incoloros, si nada los distingue, nada tampoco distingue un nudo del otro. Estos dos enunciados son equivalentes.

Me dirán que, una vez aplanados, hay uno que es levógiro y otro que es dextrógiro. Pero justamente en esto reside la importancia de cuestionar el aplanamiento. El aplanamiento implica un punto de vista específico, y sin duda por algo la noción de la derecha y de la izquierda no logra de ninguna manera traducirse en lo simbólico.

Para el nudo esto solo empieza a ex-sistir con la relación triple, y más allá. ¿Cómo es posible que esta relación tenga este privilegio? Querría esforzarme para resolver la pregunta. Debe de haber allí algo que está en relación con la función de la fonación, que destacó Jacques Aubert, precisamente en lo que se refiere a sostener el significante.

El punto decisivo sobre el cual quedo en suspenso es saber a partir de cuándo la significancia, en la medida en que está escrita, se distingue de los simples efectos de la fonación. La fonación transmite la función propia del nombre, y espero retomar a partir del nombre propio la próxima vez que nos encontremos.

20 de enero de 1976

V

¿JOYCE ESTABA LOCO?

El goce de lo real
Redención o castración
Lo real en los embrollos de lo verdadero
Compensación de una Verwerfung *de hecho*
Valor del nombre propio

Esto no va bien, y les diré por qué. Es que me ocupo de absorber en torno de la obra de Joyce la inmensa cantidad de literatura que él ha provocado.

Aunque le disgustaba este término, es sin embargo lo que él ha provocado, y lo ha provocado queriéndolo. Provocó un gran blablablá. ¿Cómo ocurre esto?

Jacques Aubert, quien está en la primera fila, me envía de tiempo en tiempo desde Lyon — tiene la virtud de hacerlo — la indicación de algunos autores suplementarios. Él no es en esto inocente — pero ¿quién es inocente? —, porque también ha arriesgado cosas sobre Joyce.

En la cumbre de lo que es en esta oportunidad mi trabajo, el trabajo de absorción en cuestión, debo preguntarme por qué lo hago. Ciertamente es porque he comenzado. Pero intento, como se intenta en toda reflexión, preguntarme por qué he comenzado.

¿A partir de cuándo se está loco? Vale la pena plantearse la pregunta. Pero por ahora la pregunta que me planteo, y que planteo a Jacques Aubert, es esta — ¿Joyce estaba loco?

1

No resolveré esta pregunta hoy, lo que no me impide comenzar a intentar orientarme según la fórmula que les he propuesto, la distinción de lo verdadero y lo real.

En Freud resulta evidente. Incluso él se orientó de este modo — lo verdadero causa placer, y esto lo distingue de lo real. Lo real no produce forzosamente placer.

Está claro que en este punto distorsiono algo de Freud. Intento hacer notar que el goce pertenece a lo real.

Esto me acarrea enormes dificultades, y en primer lugar porque está claro que el goce de lo real implica el masoquismo, que Freud percibió. El masoquismo es lo máximo del goce que da lo real. Freud lo descubrió, no lo había presentido de inmediato, evidentemente no había partido de esto.

Ciertamente, entrar en este camino transporta, como testimonia que comencé escribiendo "Écrits inspirés".

De hecho, comencé de este modo, y por eso no he de sorprenderme demasiado por verme confrontado con Joyce. Por esta razón, me atreví a preguntar si Joyce estaba loco, es decir — ¿por qué le fueron inspirados sus escritos?

Joyce dejó gran cantidad de notas, de garabateos. *Scribbledehobble*, de este modo tituló un tal Conolly, a quien conocí en su época y del que no sé si aún vive, un manuscrito de Joyce que publicó. La pregunta, en suma, es la siguiente — ¿cómo saber según sus notas lo que creía Joyce?

No es casual que haya dejado tantas. Sus notas eran borradores, y fue necesario que él quiera e incluso que aliente a investigarlas a quienes llamamos los investigadores.

También escribía gran cantidad de cartas. Hay publicados tres volúmenes así de gruesos. Entre estas cartas hay algunas casi impublicables. Digo *casi* porque, como saben, esto finalmente no detiene a nadie para publicarlas. El inapreciable Richard Ellmann sacó un último volumen de las *Selected Letters* donde publica algunas que habían sido consideradas impublicables en el primer tomo.

El conjunto de este fárrago es tal que uno se pierde. En todo caso, confieso que yo me pierdo.

Me oriento, por supuesto, por algunos hilos. Me hago cierta idea de sus historias con Nora debido a mi práctica, quiero decir, debido a las confidencias que recibo, puesto que trato con gente a la que encauzo a que le produzca placer decir lo verdadero.

Todo el mundo dice, o más bien Freud dice, que si lo logro es porque me aman, gracias a lo que he intentado atrapar de la transferencia, es decir, me suponen saber. Pues bien, es evidente que no sé todo. En particular, si se lee Joyce, ¿cómo saber lo que él se creía?

Lo terrible, en efecto, es que me veo reducido a leerlo, puesto que ciertamente no lo he analizado. Lo lamento. En fin, es claro que él estaba poco dispuesto a ello. La calificación de Tweedledum y Tweedledee para designar respectivamente a Freud y a Jung era lo que le brotaba naturalmente. Esto no muestra que estuviera predispuesto al análisis.

Tienen que leer, si logran encontrarla, la traducción francesa del *Retrato del artista adolescente* que publicó antiguamente La Sirène. Les he dicho que podían tener el texto inglés, aun cuando no lo tengan con lo que yo creía que lo conseguirían, a saber, toda la crítica e incluso las notas que a él se adjuntan, pero leerán más fácilmente en esta traducción francesa lo que él refiere de su charla con un tal Cranly que es su compañero, y ustedes encontrarán allí muchas cosas.

Es muy impactante. Joyce se detiene, no se atreve a decir qué camino está tomando. Cranly lo empuja, lo hostiga, lo molesta incluso para saber si él otorgará alguna consecuencia al hecho de decir que ha perdido la fe. Se trata de la fe en las enseñanzas de la Iglesia — digo *las* enseñanzas — en las que se formó. Está claro que él no se atreve a librarse de estas enseñanzas simplemente porque son la base de sus pensamientos. Manifiestamente, no se decide a sostener que ya no cree. ¿Ante qué retrocede? Ante la cascada de consecuencias que implicaría rechazar todo este enorme aparato que sigue siendo, pese a todo, su sostén. Léanlo, vale la pena. Cranly lo interpela, le suplica que tome esa decisión, y Joyce no la toma.

Él escribe esto. Lo que él escribe es la consecuencia de lo que él es. Pero ¿hasta dónde llega? ¿Por dónde pasaban los paralelos que lo orientaban, cuyos secretos él en suma da — el exilio, el silencio, la astucia?

Se lo pregunto a Jacques Aubert. ¿No hay en los escritos de Joyce lo que llamaré la sospecha de que es o se construye a sí mismo como lo que él llama en su lengua un *redeemer*, un redentor? Hubo un redentor, uno verdadero, en las patrañas — para decir las cosas como las entiendo — que le cuentan los curas, y en las que manifiestamente tiene fe. ¿Llegará él a sustituirlo?

No veo por qué no pedirle a Jacques Aubert su opinión sobre el asunto, que vale tanto como la mía. En este punto, nos vemos reducidos a la opinión porque Joyce no nos lo dijo, lo escribió, y en esto radica toda la diferencia. Cuando se escribe, se puede tocar lo real pero no lo verdadero.

Entonces, Jacques Aubert, ¿qué piensa? Él se creyó, sí o no...

—Hay marcas, sí.

Por eso se lo pregunto, porque hay marcas.

—*En* Stephen Hero*, por ejemplo, hay marcas.*

Claro.

—*En la primera versión, hay marcas muy claras.*

Oigan *[al público]*, si no escuchan nada, váyanse. Solo pido una cosa, que esta aula se vacíe, me dará menos trabajo. *[A Jacques Aubert]* En *Stephen el Héroe*, que de todos modos he leído un poco, y después, en el *Retrato del artista*, lo molesto es que nunca resulta claro. El artista no es el redentor, es Dios mismo como hacedor.

—*Sí, los pasajes en los que evoca las maneras del falso Cristo son igualmente pasajes en los que habla de modo enigmático,* enigma of manner, *el manierismo y el enigma. Y después, por otra parte, esto parece corresponder igualmente al famoso período en que él estuvo fascinado por el franciscanismo, con dos aspectos que son quizás interesantes, uno tocante a la imitación del Cristo, que forma parte de la ideología franciscana, donde todos estamos del lado del Hijo, donde se imita al Hijo, e igualmente la poesía,* Las florecillas. *Uno de los textos que busca en* Stephen el Héroe *es justamente, no un texto de teología franciscana, sino un texto poético de Jacopone Da Todi.*

Exactamente. Si planteo la pregunta es porque me pareció que valía la pena plantearla. ¿Cómo evaluar hasta dónde lo creía? ¿Con qué física operar? A pesar de todo, allí confío en mis nudos, es decir, eso con lo que opero.

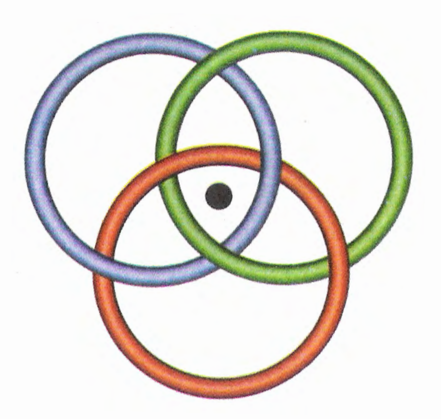
2

A falta de otros recursos, opero con los nudos.

No llegué a ellos enseguida, pero ellos me dan cosas, y cosas que me atan, es oportuno decirlo.

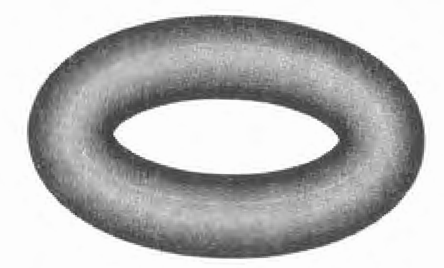
¿Cómo llamarlo? Hay una dinámica de los nudos. No sirve para nada, pero *ciñe.*[1] En fin, puede ceñir, si no servir. ¿Qué puede ceñir? Algo que se supone ajustado por estos nudos.

Si se piensa que estos nudos son lo más real que hay, ¿cómo queda incluso lugar para algo por ceñir? Esto es precisamente lo que supone el que ponga aquí un punto. Este punto, después de todo, no es impensable si se ve en él la notación reducida de una cuerda que pasaría por aquí y saldría del otro lado.



Nudo con punto

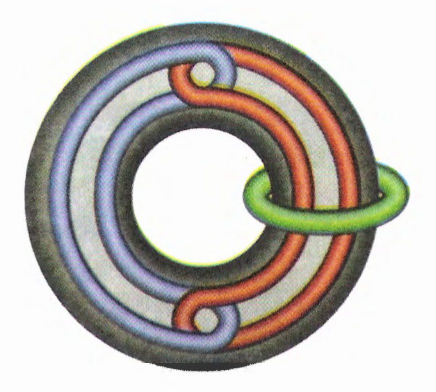
Esta historia de cuerda tiene la ventaja de ser tan tonta como toda la representación que, sin embargo, tiene tras ella nada menos que la topología. En otras palabras, la topología descansa en que hay por lo menos — sin contar lo que hay de más — esto que se llama el toro.



El toro

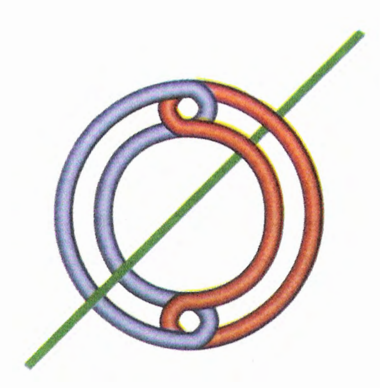
1. *Sert* (sirve) produce en francés homofonía con *serre* (ciñe, circunscribe, ajusta). [N. de la T.]

Mis buenos amigos Soury y Thomé llegaron a descomponer la relación del nudo borromeo con el toro. Se dieron cuenta de que la pareja de dos círculos plegados uno sobre el otro podía inscribirse en un toro hecho como sigue.



Inscripción del nudo en un toro

Por la misma razón, si se hace pasar la recta infinita, que está muy lejos de hallarse excluida del problema de los nudos, por lo que podemos llamar el falso agujero, ella hace de él un verdadero agujero, es decir, algo que aplanado se representa como un agujero.



Transformación del falso agujero en verdadero agujero por añadidura de una recta infinita

Queda, en efecto, el problema del aplanamiento ¿Por qué conviene? Todo lo que podemos decir es que los nudos nos lo imponen como un artificio. Este artificio de representación no es de hecho más que un artificio de perspectiva, ya que tenemos que suplir esta supuesta continuidad que vemos cuando la recta infinita parece salir — ¿salir de qué? Salir del agujero.

¿Cuál es la función de este agujero? El agujero es lo que nos impone la experiencia más simple, la de un anillo. Un anillo no es esa cosa puramente abstracta que constituye la línea de un círculo. Para que todo esto sea pensable, todavía falta que le demos cuerpo a este círculo, es decir, consistencia, que lo imaginemos sostenido por algo físico.

Y entonces volvemos a encontrar esto, que solo se *pien-sa* el cuerpo.

3

Retomemos lo que hoy nos interesa, la pista de Joyce.

¿Qué nos indican las cartas de amor a Nora? Hay en ellas cierto número de coordenadas que es preciso marcar.

¿Qué es, pues, esta relación de Joyce con Nora? Cosa curiosa, diré que es una relación sexual, aunque sostenga que no la hay. Pero es una extraña relación sexual.

Hay algo en lo que se piensa, de acuerdo, pero se piensa en ello raramente, porque no es nuestra costumbre, a saber, vestir nuestra mano derecha con el guante que va en nuestra mano izquierda dándolo vuelta. La cosa se remonta a Kant, pero, en fin, ¿quién lee a Kant? Es muy pertinente en Kant. Solo hay una cosa en la que él no pensó, quizá porque en su época los guantes no tenían botón, y es que en el guante dado vuelta el botón está en el interior. Este es sin embargo un obstáculo para que la comparación resulte completamente satisfactoria.

Pero si han seguido lo que acabo de decir, los guantes de los que se trata no son completamente inocentes. El guante dado vuelta es Nora. Es la manera que él tiene de considerar que ella le va como un guante.

No procedo de manera casual en este derrotero. Para Joyce, solo hay una mujer. Ella reposa siempre sobre el mismo modelo, y él solo se enguanta con la más viva de las repugnancias. Es notable que solo con la mayor de las depreciaciones hace de Nora una mujer elegida. No solamente es pre-

ciso que le vaya como un guante, sino también que le ajuste [*serre*] como un guante. Ella no sirve [*sert*] absolutamente para nada.

Esto resulta completamente claro en su relación, hasta tal punto que, cuando están en Trieste, cada vez que se presenta un mocoso — me veo forzado a hablar así — es un drama, no estaba previsto en el programa. Se establece verdaderamente un malestar entre Nora y ese al que se llama Jim, que son como chanchos. Se escribe de él así porque su mujer le escribía con ese término. La cosa no marcha entre Jim y Nora cuando hay un retoño. Esto constituye siempre y en cada caso un drama.

Hace poco hablé del botón. Este botón debe tener algo que ver con la manera en que se llama un órgano. El clítoris, para nombrarlo, es en este asunto algo así como un punto negro.

Digo punto negro, metafórico o no. El asunto tiene por otra parte algunos ecos en el comportamiento, que no se advierte bastante, de lo que se llama *una* mujer. Resulta muy curioso que justamente *una* mujer se interese tanto en los puntos negros. Lo primero que le hace a su muchacho es sacarle los puntos negros. Es una metáfora de lo que ocurre con su propio punto negro, que ella no querría que ocupe tanto lugar. Seguimos con el botón de hace un rato, el del guante dado vuelta.

Sin embargo, no hay que confundir las cosas. De tiempo en tiempo, hay mujeres que deben proceder al despioje, como las monas. Pero no es en absoluto lo mismo aplastar un insecto que extraer un punto negro.

Debemos seguir dando vueltas.

La imaginación de ser el redentor, por lo menos en nuestra tradición, es el prototipo de la *père-version*.[2] Esta idea chiflada del redentor surgió en la medida en que hay relación de hijo a padre, y esto desde hace mucho tiempo. El sadismo es para el padre, el masoquismo es para el hijo. De todos modos, Freud intentó librarse de este sadomasoquismo. Este es el único punto donde hay una supuesta relación entre el sadismo y el masoquismo.

Estos dos términos no tienen estrictamente ninguna relación entre sí. Para pensarla, hay que creer verdaderamente que sucede como en el esquema en que una recta infinita penetra en un toro. Pienso que es bastante ilustrativo. Hay que creer verdaderamente en lo activo y lo pasivo para imaginar que el sadomasoquismo puede explicarse por una polaridad.

Freud percibió claramente algo que es mucho más antiguo que esta mitología cristiana, a saber, la castración. La castración es que el falo se

2. Cf. nota 13, p. 20. [N. de la T.]

transmite de padre a hijo, y esto supone incluso algo que anula el falo del padre antes que el hijo tenga el derecho de llevarlo. Freud se refiere a la idea de la castración esencialmente de esta manera en la que la castración es una transmisión manifiestamente simbólica.

Me veo llevado entonces a plantear el problema de la relación de lo simbólico y lo real, que es muy ambigua, por lo menos en Freud.

Aquí surge el problema de la crítica de lo verdadero. ¿Qué es lo verdadero sino el verdadero real? ¿Y cómo distinguir el verdadero real del falso, sino empleando algún término metafísico, lo *echt* de Heidegger? Porque *echt* está, de todos modos, del lado de lo real. En este punto tropieza toda la metafísica de Heidegger. En este fragmento sobre lo *echt* él confiesa, si puedo decir así, su fracaso.

Lo real se encuentra en los embrollos de lo verdadero. Esto fue precisamente lo que me condujo a la idea del nudo, que proviene de que lo verdadero se autoperfora debido a que su uso crea enteramente el sentido, de que se desliza, de que es aspirado por la imagen del agujero corporal que lo emite, a saber, la boca en la medida en que chupa.

Hay una dinámica centrífuga de la mirada, es decir, que parte del ojo que ve, pero también del punto ciego. Parte del instante de ver y lo tiene como punto de apoyo. En efecto, el ojo ve instantáneamente. Es lo que se llama la intuición, por lo cual redobla lo que se llama el espacio en la imagen.

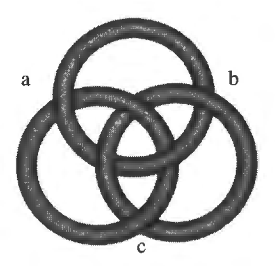
No hay ningún espacio real. Se trata de una construcción puramente verbal que se ha deletreado en tres dimensiones, según las leyes, como se las llama, de la geometría, que son las del globo o de la bola imaginados cinestésicamente, es decir, oral-analmente.

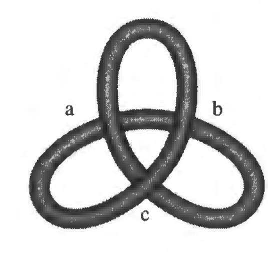
El objeto que llamé *a* no es, en efecto, más que un único y mismo objeto. Le apliqué el nombre de objeto debido a que el objeto es *ob*, obstáculo a la expansión de lo imaginario concéntrico, es decir, englobante. El objeto es concebible, es decir que se lo puede asir con la mano — es la noción de *Begriff* — a la manera de un arma. Recordando a un alemán que no era en absoluto idiota, esta arma, lejos de ser una prolongación del brazo, es desde el origen un arma arrojadiza. No hubo que esperar las balas para lanzar un bumerán.

Surge de todo este recorrido que, en suma, todo lo que subsiste de la relación sexual es esta geometría a la que aludimos a propósito del guante. Es todo lo que le queda a la especie humana de sostén para la relación. Y es además la razón por la que se comprometió desde el comienzo en asuntos de soplado. Hizo entrar como pudo lo sólido. Debemos, sin embargo, distinguir entre el contorno de este sólido y este sólido mismo.

Lo más consistente en el soplado, es decir, en la esfera, en lo concéntrico, es la cuerda, en la medida en que forma un círculo, que gira en redondo, que es bucle, bucle único en primer lugar por estar aplanado. ¿Qué prueba, después de todo, que la espiral no es más real que el redondel? En cuyo caso nada indica que para reunirse con ella misma deba anudarse, salvo el falsamente llamado nudo borromeo, a saber, una *cadenudo* que engendra naturalmente el nudo de trébol.

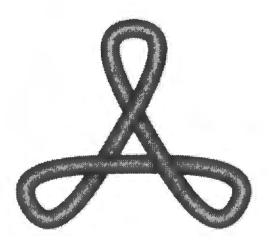
El nudo de trébol, para llamarlo por su nombre, proviene del nudo borromeo, de que eso se toca en a y en b y en c, y sigue.





Del nudo borromeo al nudo de trébol

No resulta menos sorprendente que, así invertido, esto no constituya un nudo de trébol. Quizá no sea obvio para ustedes, y no es algo evidente, pero inmediatamente se observó que, si cambian algo en el pasaje por debajo de esta ala, resulta de ello que enseguida el nudo se desarma entero.



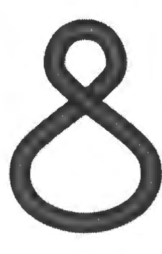
Falso nudo de trébol

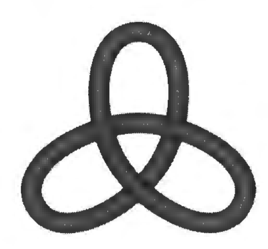
En este lugar puede ubicarse lo que planteo como problema en esta cháchara, a saber, si Joyce estaba loco o no.

¿Por qué, después de todo, Joyce no habría estado loco? Tanto más cuanto que esto no constituye un privilegio, si es cierto que en la mayoría lo simbólico, lo imaginario y lo real están enredados hasta tal punto que se continúan unos en otros, a falta de una operación que los distinga como en la cadena del nudo borromeo — del pretendido nudo borromeo, diría yo, porque el nudo borromeo no es un nudo, es una cadena. ¿Por qué no captar que cada uno de estos bucles se continúa en el otro de una manera estrictamente indistinta? Al mismo tiempo, no es un privilegio estar loco.

Propongo considerar que el caso de Joyce responde a un modo de suplir un desanudamiento del nudo.



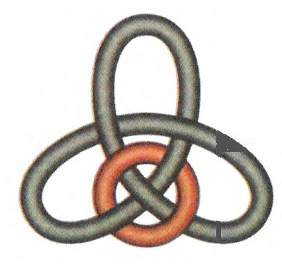




El redondel, el ocho y un falso nudo de trébol

Esto forma pura y simplemente un redondel. Si se lo pliega, resulta este ocho. Si se pliega el bucle inferior sobre el bucle superior, obtienen esto que se parece a un nudo de trébol, un *cloverleaf*, pero no lo es, porque solo busca retomar su forma inicial, la del redondel.

Para remediarlo, puede ponerse un bucle, gracias a lo cual el supuesto nudo de trébol no se aflojará.



Bucle que repara el falso nudo de trébol

¿Por qué no pensar el caso de Joyce en los siguientes términos? ¿Su deseo de ser un artista que mantendría ocupado a todo el mundo, a la mayor cantidad de gente posible en todo caso, no compensa exactamente que su padre nunca haya sido para él un padre? ¿Que no solo no le enseñó nada, sino que descuidó casi todo, salvo recostarse en los buenos padres jesuitas, la Iglesia diplomática?

La palabra *diplomática* está tomada del texto mismo de Joyce, sobre todo de *Stephen Hero*, donde se utiliza especialmente *Church diplomatic*. Pero en el *Retrato del artista* también, el padre habla de la Iglesia como de una muy buena institución, y la palabra *diplomatic* está allí igualmente destacada. La trama en la que se desarrollaba todo esto ya no tiene que ver con la Redención, la cual aquí no es más que farfulla.

¿No hay algo como una compensación por esta dimisión paterna, por esta *Verwerfung* de hecho, en el hecho de que Joyce se haya sentido imperiosamente *llamado*? Es la palabra que resulta de un montón de cosas que escribió. Este es el resorte mismo por el cual el nombre propio es en él algo extraño.

Había dicho que hoy hablaría del nombre propio, y cumplo al final mi promesa.

El nombre que le es propio es eso que Joyce valoriza en detrimento del padre. A este nombre quiso que se le rinda el homenaje que él mismo negó a cualquier otro.

Por esto puede decirse que el nombre propio hace todo lo posible por volverse más que el S_1, el significante del amo, que se dirige hacia el S que llamé con el subíndice 2, ese en torno del cual se acumula lo que atañe al saber.

$$S_1 \rightarrow S_2$$

Que haya dos nombres propios del sujeto fue claramente una invención difundida con el correr de la historia. La consecuencia de que Joyce se llamaba igualmente James no se observa más que en el uso del sobrenombre, James Joyce apodado Dedalus.

Acumular muchos más tiene una única consecuencia, y es que se trata al nombre propio como un nombre común.

Pues bien, escúchenme, ya que he llegado aquí a esta hora, ustedes deben de estar hasta la coronilla [*en avoir sa claque*],[3] e incluso la *jaclaque*, a la que también agregaré el *han*,[4] como expresión del alivio que experimento al haber recorrido hoy este camino. Reduzco así mi nombre propio al nombre más común.

10 DE FEBRERO DE 1976

3. La expresión *en avoir sa claque* (estar agotado, estar hasta la coronilla) puede traducirse también literalmente como *tener su aplauso*. [N. de la T.]

4. *han*: onomatopeya que copia el grito gutural de una persona que realiza un violento esfuerzo. El juego de palabras culmina con *jaclaque han*, que produce homofonía con *Jacques Lacan*. [N. de la T.]

VI

JOYCE Y LAS PALABRAS IMPUESTAS

El nudo de Lacan
Nudos y cadenas
Los lapsus del nudo corregidos por el sinthome
Equivalencia sexual = no-relación
Mujer-síntoma, hombre-estrago

Tenía una esperanza puesta en las vacaciones — y no piensen que se trata de coquetería, de provocación. Mucha gente se va. Entre mi clientela, es sorprendente. Pero aquí no, veo las puertas obstruidas como siempre. Todo esto me exaspera, porque no es de muy buen gusto.

Más aún, esperaba que la sala estuviera aligerada, gracias a lo cual esperaba pasar a las confidencias, instalarme en medio de la sala, no sé. Si solo hubiera la mitad de la audiencia, sería mejor, podría hablar de manera más íntima.

De todos modos, sería simpático si pudiera lograr que me respondan, que colaboren, que se interesen. Me parece difícil interesarse en lo que se vuelve una búsqueda. Quiero decir que empiezo a hacer lo que implica el término búsqueda, es decir, dar vueltas en círculos.

Había una época en la que yo era algo estruendoso. Decía, como Picasso — *Yo no busco, encuentro*. Pero ahora me resulta más difícil abrirme camino.

1

Retomaré, de todos modos, lo que supongo — pura suposición, al respecto me veo obligado a suponer — que entendieron la última vez.

Para entrar en el meollo del tema, voy a ilustrarlo. Este es un nudo, es el nudo de trébol o nudo de tres, que se deduce del nudo borromeo, el cual

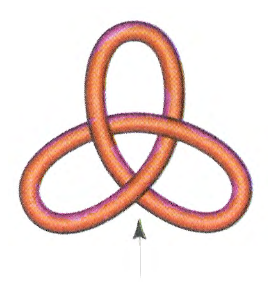
no es un nudo — contrariamente a lo que indica su nombre, que, como todos los nombres, refleja un sentido — sino una cadena. Tiene el sentido que permite situar el sentido en alguna parte de la cadena borromea.

Cuando llamamos a un elemento de la cadena lo imaginario, a otro lo real y al tercero lo simbólico, el sentido, como ya lo mostré, está en el campo entre lo imaginario y lo simbólico. No podemos esperar ubicarlo en otra parte porque estamos obligados a imaginar todo lo que pensamos. Solo que no pensamos sin palabras, contrariamente a lo que expusieron algunos psicólogos, los de la escuela de Würzburg.

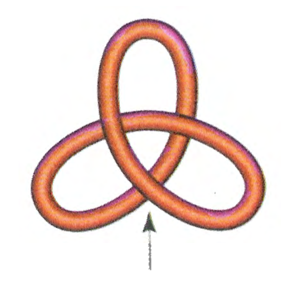
Como ven, estoy algo decepcionado y me cuesta empezar. Me introduciré ahora en el meollo del tema y diré lo que puede suceder a lo que se anuda.

Lo que se anuda es, como mínimo, el nudo de tres. Me contento con ello, puesto que este nudo se deduce de que los tres redondeles de cuerda de lo imaginario, lo real y lo simbólico formen un nudo, a saber, no se contenten con delimitar cierto número de campos de sujeción. Estos campos son lugares donde, si metemos el dedo, nos lo apretamos. Nos apretamos también en un nudo, solo que el nudo es de una naturaleza diferente.

La última vez, si recuerdan bien — naturalmente no espero tanto —, expuse esta observación que no es evidente, que basta que haya un error en alguna parte en el nudo de tres para que este se reduzca al redondel. Supongan, por ejemplo, que aquí en lugar de pasar por debajo pase por arriba. Esto basta.



Nudo de tres

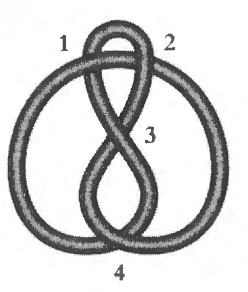


Nudo de tres erróneo

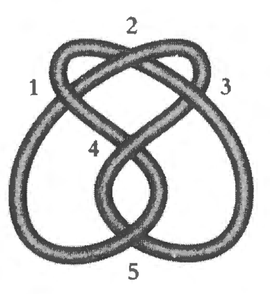
Todos saben que no hay nudo de dos. Basta, pues, que haya un error en alguna parte del nudo.

Pienso que esto les salta a la vista. Sin embargo, no es algo evidente.

Tomen, por ejemplo, el nudo de cinco. Como hay un nudo de cuatro muy conocido que se llama el *nudo de Listing*, llamé al nudo de cinco, ¡idea chiflada!, el *nudo de Lacan*. En efecto, es el nudo que más conviene. Pero lo diré otra vez.



Nudo de Listing



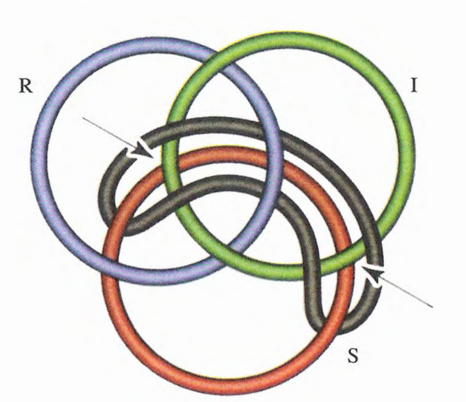
Nudo de Lacan

Se trata de algo absolutamente sublime. Como cada vez que se dibuja un nudo, corremos el riesgo de equivocarnos. Hace un rato, cuando dibujaba estas cosas para presentárselas, me las vi con algo análogo, que obligó a Gloria a poner aquí un remiendo. Al dibujar así, uno se equivoca.

Luego, el nudo de cinco. Si se equivocan en uno de estos dos puntos que se señalan con 4 y 5, se produce lo mismo que en el nudo de tres, a saber, la vuelta se libera. Evidentemente esto no da más que un redondel. Si en cambio se equivocan en uno de estos tres puntos, 1, 2, 3, pueden constatar que se mantiene como nudo, es decir, que se vuelve un nudo de tres.

Quiero decirles que no es evidente que, al equivocarse en un punto de un nudo, todo el nudo se evapore, si puedo expresarlo de este modo.

Lo que dije la última vez aludía a que el síntoma, lo que he llamado este año el *sinthome*, permite reparar la cadena borromea si ya no hacemos de ella una cadena, o sea, si en dos puntos hemos cometido lo que he llamado un error.



El sinthome *borromeo*

Al mismo tiempo, si lo simbólico se libera, como indiqué antes, tenemos un medio de reparar esto. Es hacer lo que, por primera vez, definí como el *sinthome*. Es algo que permite a lo simbólico, lo imaginario y lo real mantenerse juntos, aunque allí, debido a dos errores, ya ninguno esté unido al otro.

La última vez me permití definir como *sinthome* lo que permite al nudo de tres, no seguir siendo un nudo de tres, sino mantenerse en una posición tal que *parezca* constituir un nudo de tres. Esto es lo que he expuesto muy lentamente.

Les recuerdo incidentalmente lo que he pensado — hagan con mi pensamiento lo que quieran. Pensé que aquí estaba la clave de lo que le había ocurrido a Joyce.

Joyce tiene un síntoma que parte de que su padre era carente, radicalmente carente — solo habla de eso. He centrado la cosa en torno del nombre propio y he pensado — hagan lo que quieran con este pensamiento — que por querer hacerse un nombre Joyce compensó la carencia paterna.

Por lo menos, esto es lo que he dicho, porque no podía decir nada mejor. Intentaré articularlo de una manera más precisa.

Pero es claro que el arte de Joyce es algo tan particular que el término *sinthome* es justo el que le conviene.

2

Resulta que el viernes pasado, en mi presentación de algo que se considera generalmente como un caso, tuve un caso, de locura seguramente, que comenzó por el *sinthome "palabras impuestas"*.

Por lo menos, el paciente mismo articula así eso que parece de lo más sensato en el orden de una articulación que puedo llamar lacaniana. ¿Cómo es que todos nosotros no percibimos que las palabras de las que dependemos nos son, de alguna manera, impuestas?

En este aspecto, lo que llamamos un enfermo llega a veces más lejos que lo que llamamos un hombre con buena salud. Se trata más bien de saber por qué un hombre normal, llamado normal, no percibe que la palabra es un parásito, que la palabra es un revestimiento, que la palabra es la forma de cáncer que aqueja al ser humano. ¿Cómo hay quienes llegan a sentirlo? Ciertamente Joyce nos permite conjeturar algo.

No hablé la última vez de su hija para no desembocar en lo que podemos llamar las anécdotas. Esta hija, Lucia, ya que dio a sus hijos nombres italianos, aún vive. Está en Inglaterra, en una clínica psiquiátrica. Ella es lo que solemos llamar una esquizofrénica.

Recordé esto durante mi última presentación de casos, porque el caso que yo presentaba se había agravado. Después de haber tenido la sensación — que por mi parte considero sensata — de palabras que le eran impuestas, el paciente sintió que estaba afectado por lo que él mismo llamaba telepatía. No era lo que solemos llamar con esta palabra, a saber, estar al corriente de cosas que les suceden a los otros, era que todo el mundo estaba al corriente de lo que él mismo se formulaba en su fuero íntimo, a saber, sus reflexiones más ocultas, y muy especialmente las reflexiones que se le presentaban al margen de las famosas *palabras impuestas*.

Él escuchaba algo como *sucio asesinato político*, por ejemplo, lo que para él equivalía a *sucio asistanato político*. Vemos claramente que el significante se reduce aquí a lo que es, al equívoco, a una torsión de voz. En respuesta a *sucio asistanato* o *sucio asesinato* llamado *político* él se decía a sí mismo algo, que empezaba por un *pero* y que era su reflexión sobre el tema. Lo que lo enloquecía completamente era la idea de que todos los demás también conocieran las reflexiones que él se formulaba además de lo que consideraba como palabras que se le imponían.

Él era, pues, como lo expresa, *telépata emisor*. En otras palabras, ya no tenía secretos, nada privado. Por eso había cometido un intento de termi-

nar con la cuestión, lo que se llama un intento de suicidio, que era también el motivo por el que él estaba ahí y por lo que, en suma, yo tenía que interesarme en él.

Hoy me impulsa a hablarles de Lucia justamente lo siguiente, a saber, que Joyce, quien la defendió ferozmente de la presión de los médicos, solo decía una cosa, que ella era una telépata. En las cartas que escribe al respecto, plantea que ella es mucho más inteligente que todo el mundo, que ella le informa — *milagrosamente* es la palabra sobreentendida — todo lo que le ocurre a cierto número de gente, que para ella esas personas no tienen secretos.

¿No hay en esto algo sorprendente? No se trata en absoluto de que yo piense que Lucia fue efectivamente una telépata, que supo lo que le ocurría a gente sobre la que ella no tenía más información que otro. Pero veo en el hecho de que Joyce le confiera esta virtud a partir de algunos signos, algunas declaraciones que él entendía de cierta manera, que para defender, si puede decirse así, a su hija él le atribuye algo que está en la prolongación de lo que por el momento llamaré su propio síntoma.

Resulta difícil no recordar a propósito del caso de Joyce a mi propio paciente, tal como la cosa había comenzado en él. No puede decirse que a Joyce no se le impusiera algo con respecto a la palabra.

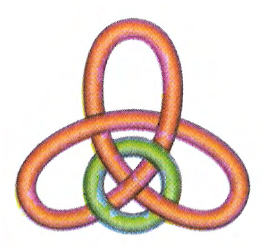
Resulta difícil no ver en el esfuerzo que hace desde sus primeros ensayos críticos, inmediatamente después en *Retrato del artista*, más tarde en *Ulysses*, para terminar en *Finnegans Wake*, en el progreso de alguna manera continuo que constituyó su arte, que cada vez se le impone más cierta relación con la palabra — a saber, destrozar, descomponer esa palabra que va a ser escrita —, hasta tal punto que termina disolviendo el lenguaje mismo, como observó muy bien Philippe Sollers, y como les dije al comienzo del año. Él termina imponiendo al lenguaje mismo una especie de quiebre, de descomposición, que hace que ya no haya identidad fonatoria.

Sin duda hay en ello una reflexión sobre la escritura. Por medio de la escritura la palabra se descompone imponiéndose como tal, a saber, en una deformación de la que resulta ambiguo saber si se trata de liberarse del parásito palabrero del que hablaba hace poco o, por el contrario, de dejarse invadir por las propiedades de orden esencialmente fonémico de la palabra, por la polifonía de la palabra.

Sea como fuera, debido a ese enfermo cuyo caso consideré la última vez que hice lo que se llama mi presentación, en Sainte-Anne, el que Joyce, para defender a Lucía, diga que es una telépata, me parece ciertamente in-

dicativo de lo que Freud testimonia en ese punto mismo que designé como el de la carencia del padre.

Lo que sostengo con el *sinthome* está marcado aquí por un redondel de cuerda, que considero que se produce en el lugar mismo donde, digamos, yerra el trazado del nudo.



El error corregido en el lugar donde se produce

3

Es difícil no ver que el lapsus es eso sobre lo que se establece en parte la noción del inconsciente.

También lo es el chiste, que sin embargo debe ponerse en la misma cuenta, si puedo decirlo así, porque no es impensable después de todo que resulte de un lapsus. Por lo menos de este modo lo articula el propio Freud, diciendo que es un cortocircuito, una economía respecto de un placer, de una satisfacción.

Que esté en el lugar donde el nudo falla, donde hay una especie de lapsus del nudo mismo, está bien pensado para retenernos. Me ocurre a mí mismo fallar, a veces, como he mostrado aquí, y es precisamente lo que confirma que un nudo falla. Asimismo, el inconsciente nos muestra que a partir de su propia consistencia, la del inconsciente, hay montones de fracasados.

Aquí se renueva la noción de falta. ¿La falta, eso cuya conciencia constituye el pecado, es del orden del lapsus? El equívoco de la palabra es también lo que permite pensarlo, pasar de un sentido al otro. ¿Hay algo del orden del lapsus en esta falta primera que tanto nos menciona Joyce?

Esto va acompañado de la evocación de todo un embrollo. Pero nosotros hemos llegado allí porque estamos en el nudo y al mismo tiempo en el embrollo.

He hablado de corregir el lapsus en el punto mismo en que se produce. Esto no es algo evidente. En efecto, ¿qué significa que se produzca en tal punto? Hay equívoco, puesto que tenemos la consecuencia de ello en otros dos puntos. Lo sorprendente es que no tiene las mismas consecuencias en estos dos puntos. Si prestan atención, pueden ver en la manera en que responde el nudo que no obtienen el mismo nudo poniendo el *sinthome* en el lugar mismo en que se produjo la falta, o bien corrigiendo la cosa en estos otros dos puntos.



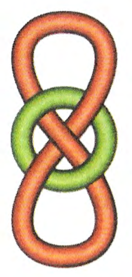
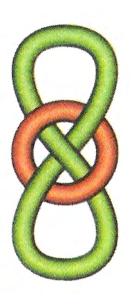

Habiendo corregido el error en los otros dos puntos, no subsiste el mismo nudo

Corregir el lapsus en los otros dos puntos es tan concebible como hacerlo en el punto en que se produce el error, puesto que se trata de hacer que subsista algo de la estructura inicial del nudo de tres. Ahora bien, como ven, lo que subsiste debido a la intervención del *sinthome* es diferente según el *sinthome* esté ubicado en el mismo punto que el lapsus o en los otros dos puntos.

Cosa sorprendente, hay algo en común en la manera en que se anudan las cosas, algo que se observa en cierta dirección, orientación, digamos dextrógira, de la compensación anudada, de la compensación por el *sinthome*. Queda igualmente claro que lo que resulta de esta compensación es diferente según el lugar en que se ubique.

La naturaleza de esta diferencia es la siguiente.

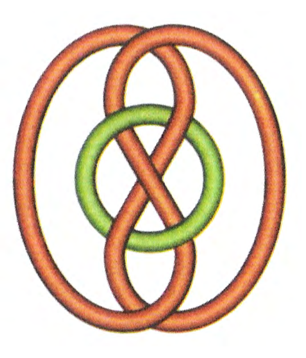
En lo que resulta de la corrección aportada al nudo de trébol en los otros dos puntos, el *sinthome* y el bucle en forma de ocho — que se hace aquí, si puedo decirlo así, espontáneamente —, es decir, el ocho rojo y el redondel verde, pueden invertirse, son estrictamente equivalentes.

Equivalencia por inversión del rojo y del verde

En cambio, no hay esta inversión cuando la corrección se da en el lugar en que se produce el error.

Ahora solo tienen que tomar lo que llamaré un nudo en forma de ocho. Obtendrán muy fácilmente el pasaje de una forma a la otra. No hay nada más simple.



Nudo llamado "en forma de ocho"

Basta que conciban que estiran las cosas de tal manera que el doble ocho rojo forma aquí un redondel. Nada más fácil que percibir que existen todas las posibilidades de que lo que es entonces primero el redondel verde se vuelva un doble ocho verde. Verán en la práctica que es un doble ocho de igual dextrogiria. Aparentemente hay, pues, como antes, estricta equivalencia.

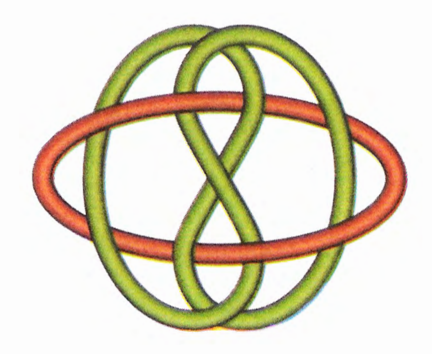
¿Qué ocurre con lo que llamo equivalencia? Después del camino que he allanado en torno de la relación sexual, no es difícil sugerir que cuando hay equivalencia no hay relación.

Retomemos entonces el nudo de trébol. Convengamos que los dos sexos están aquí simbolizados por los dos colores, y supongamos por un instante, como ya lo hemos hecho, que entonces hay un fracaso del nudo.

Hemos constatado que lo que persiste del hecho de que este fracaso se produzca en el punto 2 o en el punto 3 es estrictamente equivalente. Si lo que vemos así como equivalente se sostiene en que hubo fracaso del nudo tanto en un sexo como en el otro, resulta que los dos sexos son equivalentes.

Sin embargo, esto solo es cierto si se deja de lado que si la falta se repara en el mismo lugar donde se produce, los dos sexos ya no son equivalentes.

¿Qué ocurre en el nudo en forma de ocho? Lo que corresponde entonces a lo que he llamado hace poco equivalencia está de hecho lejos de ser equivalente. Un color puede ser reemplazado por el otro, pero mientras que en el dibujo precedente el redondel verde es, si puedo decirlo así, interno al conjunto de lo que sostiene aquí el doble ocho rojo, en el dibujo siguiente el rojo es externo al doble ocho verde.



No equivalencia por inversión del rojo y del verde

Sobre este tema hice trabajar a nuestro querido Jacques-Alain Miller, que estaba en mi casa de campo cuando yo reflexionaba al respecto. Le adelanté esta forma — con sobrada razón, contrariamente a lo que le he dicho — rogándole que descubriera la equivalencia que habría podido producirse. Pero es claro que la equivalencia no puede producirse. Esto surge del hecho de que el verde no podría atravesar la banda externa del doble ocho rojo.

A nivel del *sinthome*, no hay pues equivalencia de la relación del verde y del rojo, si nos contentamos con esta designación simple. En

la medida en que hay *sinthome*, no hay equivalencia sexual, es decir, hay relación.

En efecto, si la no relación depende de la equivalencia, en la medida en que no hay equivalencia, se estructura la relación. Hay, pues, al mismo tiempo, relación sexual y no hay relación. Allí donde hay relación es en la medida en que hay *sinthome*, es decir, donde el otro sexo es sostenido por el *sinthome*.

Me he permitido afirmar que el *sinthome* es precisamente el sexo al que no pertenezco, es decir, una mujer. Si una mujer es un *sinthome* para todo hombre, es completamente claro que hay necesidad de encontrar otro nombre para lo que es el hombre para una mujer, puesto que el *sinthome* se caracteriza justamente por la no equivalencia.

Puede decirse que el hombre es para la mujer todo lo que les guste, a saber, una aflicción peor que un *sinthome*. Pueden articularlo como les convenga. Incluso es un estrago. Si no hay equivalencia, están forzados a especificar lo que ocurre con el *sinthome*.

No hay equivalencia, es la única cosa, el único reducto donde se sostiene lo que se llama la relación sexual en el *parlêtre*, el ser humano.

¿No es lo que nos demuestra lo que llamamos la clínica, que es otro uso de la cama? Pese a todo, cuando vemos a los seres en la cama, y no solo en las camas de hospital, podemos darnos una idea de lo que atañe a esa famosa relación. Esa relación se une, conviene decirlo, con un lazo estrecho, al *sinthome*. Es precisamente el resultado, válgame Dios, de todo lo que escucho en otra cama, el famoso diván, donde a la larga me hablan de ello.

Se trata de situar qué tiene que ver el *sinthome* con lo real, lo real del inconsciente, si es cierto que el inconsciente es real. ¿Cómo saber si el inconsciente es real o imaginario? Esta es la pregunta. Este participa de un equívoco entre los dos.

Aquí está eso donde, gracias a Freud, estamos desde entonces metidos, y metidos a título de *sinthome*. Quiero decir que en lo sucesivo tenemos necesidad del *sinthome* en la relación sexual misma, que Freud consideraba natural, lo que no quiere decir nada.

Con esto los dejaré hoy, puesto que además es preciso que indique de alguna manera mi decepción por no haberlos encontrado menos numerosos.

17 DE FEBRERO DE 1976

LA INVENCIÓN DE LO REAL

VII

DE UNA FALACIA QUE ES TESTIMONIO DE LO REAL

El todo y el conjunto
La dualidad borromea
Orientación y color
Sintaxis y equívoco
El falo y lo real

Me veo forzado a improvisar. No se trata, por supuesto, de que no haya trabajado desde la última vez, y extensamente. Pero como no esperaba necesariamente hablar, puesto que, en principio, hay huelga, me veo forzado a hacer lo que, a pesar de todo, preparé un poco, e incluso mucho.

Como de costumbre, esperaba que ustedes fueran menos numerosos.

Empezaré mostrándoles algo que no es forzosamente lo que esperan pero que está relacionado, una cosa que me llevé antes de partir y en la que me gustaría mucho pensar, porque se lo había prometido a la persona interesada en el asunto.

Me gustaría hacerles saber, o recordarles a aquellos que ya lo saben, que hay alguien a quien quiero mucho que se llama Hélène Cixous. Aparentemente, ella ya había escrito una breve nota sobra Dora en el número agotado de *Littérature*, donde yo mismo había escrito "Lituraterre", y después escribió una obra, *Le Portrait de Dora*, que se representa en el Petit Orsay. Me pareció bastante buena. Le dije lo que pensaba al respecto a la que llamo Hélène desde que la conozco, y le dije que hablaría de la obra.

Se trata de la Dora de Freud. Por eso supongo que a algunos puede interesarles ir a ver cómo está realizada. Está realizada de una forma real, quiero decir que la realidad — de las repeticiones, por ejemplo — es a fin de cuentas lo que ha dominado a los actores. No sé cómo la apreciarán, pero sin duda hay en ella algo completamente sorprendente.

Se trata de la histeria, la de Dora precisamente, y resulta que no es la mejor histérica del reparto. La mejor histérica desempeña otro papel, pero

no muestra en absoluto sus dotes de histérica. La que representa el papel de Dora las muestra bastante bien, por lo menos, según mi opinión.

Hay también en la obra alguien que representa el papel de Freud. Él está, desde luego, muy incómodo, y esto se ve en su rendimiento. En fin, obra con precaución. Resulta tanto menos feliz, por lo menos para él, cuanto que él no es un actor, se sacrifica para ello, entonces todo el tiempo teme ridiculizar a Freud. En fin, lo mejor que tengo para decirles es que vayan a verla. De todos modos, lo que verán está marcado por esta preocupación del Freud actor.

El resultado general es, a fin de cuentas, completamente curioso. Tenemos allí la histeria — pienso que esto les sorprenderá, pero después de todo quizá lo aprecien de otra manera — que podría llamar *incompleta*. Quiero decir que la histeria es siempre dos, en fin, desde Freud. En la obra se la ve de alguna manera reducida a un estado que podría llamar material, y por eso no viene nada mal para lo que voy a explicarles. Falta allí ese elemento que se agregó desde hace algún tiempo — desde antes de Freud, a fin de cuentas —, a saber, cómo se la debe comprender a ella. Esto produce algo muy sorprendente y muy instructivo. Es una especie de histeria rígida. Pronto verán, porque lo mostraré, qué quiere decir en este caso la palabra rigidez.

No les diré más sobre *Le Portrait de Dora*. Espero tener algún eco de las personas que, por ejemplo, me vienen a ver, es algo que ocurre.

1

Les hablaré de una cadena que por una serie de circunstancias he expuesto ante ustedes, la cadena borromea.

Por algo se la llama nudo. Como les mostraré enseguida, es algo que se desliza hacia el nudo. Pero lo primero que verán con mi primer dibujo es una especie de implantación de la rigidez. Posiblemente la palabra *cadena* lo representifique, si puede decirse así, porque una cadena es, pese a todo, rígida.

Lo molesto es que la cadena de la que se trata solo puede concebirse como muy flexible. Incluso es importante considerarla como completamente flexible, cosa que también les mostraré.

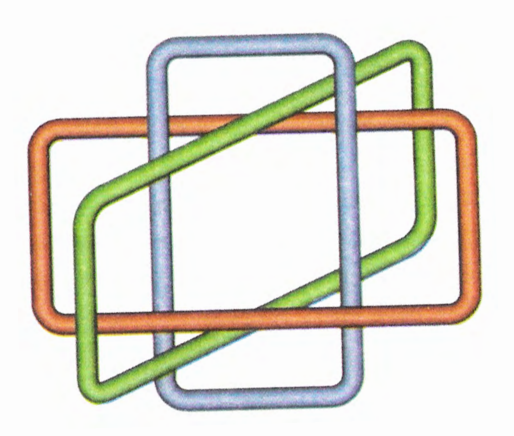
Me vi llevado a articular esta cadena, incluso a describirla, conjugando lo simbólico, lo imaginario y lo real. Lo importante es lo real. Después de

haber hablado largamente de lo simbólico y de lo imaginario, me vi llevado a preguntarme qué podía ser en esta conjunción lo real.

Desde luego que lo real no puede ser solo uno de estos redondeles de cuerda. La manera de presentarlos en su nudo de cadena es lo que constituye enteramente lo real del nudo.

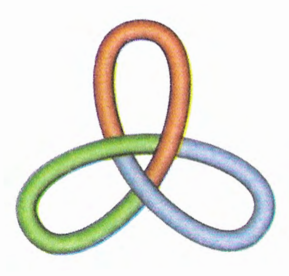
Con todo, ya deben de haber captado un poco eso con lo que intenté sostener la cadena borromea.

Esto es lo que eso da. No era propenso a completar el dibujo, pero evidentemente es preciso completarlo para que se perciba de qué se trata. Esta es, pues, la cadena típica.



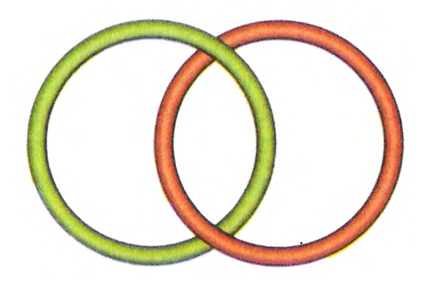
Cadena borromea "rígida"

El hecho de que dibuje aquí el nudo de trébol con tres colores recuerda que este proviene de la cadena borromea.



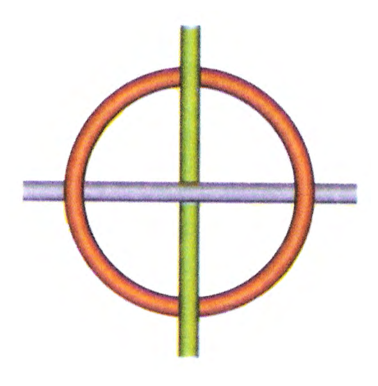
Nudo de trébol con tres colores

Ya han visto cómo con nada esto puede transformarse en algo que parece más merecedor del nombre cadena, porque es, pese a todo, lo más parecido a lo que suele considerarse como una cadena.



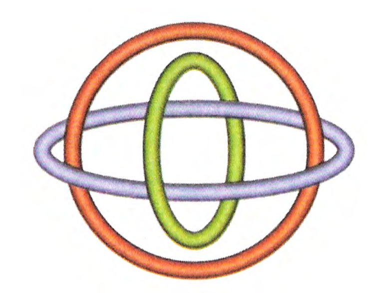
Cadena llamada olímpica con dos anillos

Finalmente, es ventajoso figurar la cadena borromea de este modo, representando los tres redondeles de una manera que es preciso llamar proyectiva.



Representación proyectiva de la cadena borromea

En todo caso, resulta una ventaja para lo que ahora presentaré, cuidando de poner los tres redondeles de una manera que respete la disposición de lo que dibujé primero.



Cadena borromea en esfera armilar

La ventaja que resulta de la manera en que presenté la cadena borromea es que simula la esfera armilar, como le hice notar a Dalí, con quien conversé ya no sé cuándo.

Existe desde luego una diferencia entre la cadena borromea y lo que se dibuja siempre en una esfera armilar cuando se intenta circularizarla en tres niveles que llamamos respectivamente transversal, sagital y horizontal. Nunca se representó de esta manera una esfera armilar.

Como la falsa esfera que dibujé aquí está sostenida por círculos, hay una manera de manipularla que consiste en darla vuelta sobre ella misma.

Resulta difícil no pensar que una esfera está ligada a la idea de todo. El hecho de que se represente naturalmente la esfera con un círculo liga al círculo la idea de todo. Esta no se sostiene, sin embargo, más que por la esfera. Pero es un error, porque la idea de todo implica el cierre, mientras que si se puede dar vuelta ese todo, el interior se vuelve el exterior.

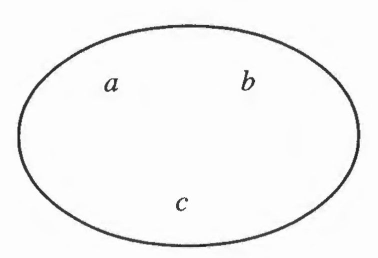
A partir del momento en que sostenemos con círculos la cadena borromea, esta puede darse vuelta, debido a que el círculo no es en absoluto lo que se cree, lo que simboliza la idea de todo. En efecto, en un círculo hay un agujero.

Solo en la medida en que los seres son inertes, es decir, están sostenidos por un cuerpo, se le puede decir a alguien, como se hizo por iniciativa de Popilio — *He fabricado un redondel alrededor de ti y no saldrás de este antes de haberme prometido tal cosa.*

En suma, volvemos a encontrarnos con eso por lo que adelanté, respecto de lo que he llamado con el nombre de *la* mujer, que ella no es toda. Esto quiere decir que las mujeres solo constituyen un conjunto.

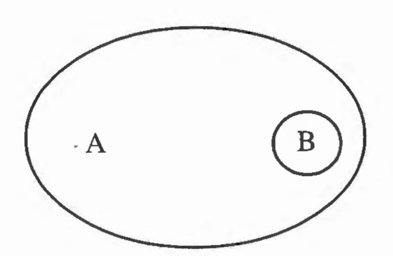
En efecto, con el tiempo se ha llegado a disociar la idea de todo de la idea de conjunto. Se llegó a la idea de que algunos objetos pueden tener

letritas como soporte, de manera que la idea de todo se disocia, a saber, que el círculo que en una representación completamente frágil reúne supuestamente los objetos *a* minúscula, *b* minúscula, *c* minúscula, etcétera, es exterior a ellos.



El conjunto {a, b, c}

Indicar que la mujer es *no-toda* implica una disimetría entre un objeto que se llamará A mayúscula, y se trata de saber qué es, y un conjunto con un elemento. Los dos, si hay acoplamiento, se reúnen por estar contenidos en un círculo que, por esto, resulta distinto. Suele expresárselo utilizando paréntesis, y se escribe así {A {B}} para decir que en un conjunto hay por un lado un elemento y, por otro lado, un conjunto con un solo elemento.



El conjunto {A {B}}

2

Ahora es preciso que les confiese algo.

Soury y Thomé me habían dicho que una cadena borromea de tres parece soportar dos objetos diferentes con la condición de que los tres redondeles que la constituyen estén coloreados y orientados, porque ambas cosas son exigibles, y yo había estado de acuerdo.

En un segundo tiempo, me encontré en la desagradable posición de haber imaginado que bastaba colorearlos para distinguir estos dos objetos. Todo esto, debido a que había consentido de manera completamente superficial a eso cuya prueba me habían traído.

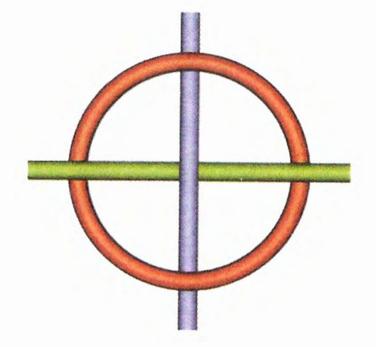
En efecto, si coloreamos con rojo uno de los tres redondeles, no es el mismo objeto que si coloreamos este con verde y este con azul, o si hacemos lo inverso. Esto parece apreciarse. Sin embargo, si damos vuelta la esfera, es el mismo objeto. Obtendremos entonces muy fácilmente una disposición contraria.

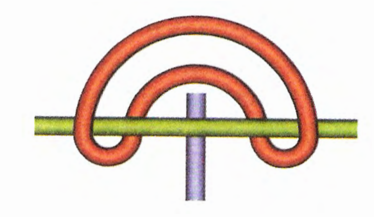
Lo dibujaré, válgame Dios, rápidamente.

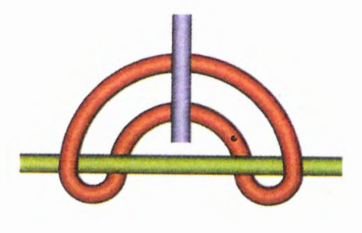
Comenzamos partiendo de lo que está allí. Si no consideramos lo rojo como rígido, es completamente plausible deslizar el anillo de manera de conducirlo allí donde es completamente evidente que puede estar. Obtienen la siguiente transformación. Y a partir de aquí resulta de lo más plausible deslizar este redondel de manera tal que el redondel verde sea interno al redondel rojo, en lugar de que lo sea el redondel azul, y que, por el contrario, el redondel azul sea externo.

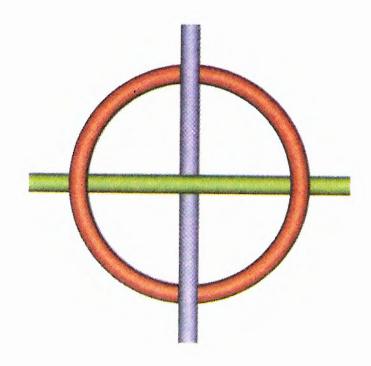
Las cosas no son tan fáciles de demostrar. Si con solo pensarlo resulta inmediato que los tres redondeles pueden ser dados vuelta unos respecto de los otros, no es algo que se consiga tan fácilmente manipulándolos. Lo prueba que los susodichos Soury y Thomé, que me presentaban con sobrada razón esta manipulación, no lo hicieron más que embrollándose un poco. He intentado representarles aquí cómo puede decirse que se produce efectivamente esta transformación.

¿Qué nos detiene en suma? Estamos detenidos en la inmediatez, que es otro tipo de evidencia [*évidence*], si puedo decirlo así, que la que, en lo que concierne a lo real, designo con un *joke* que hago descansar en el vaciamiento [*évidement*]. Lo que resiste a la evidencia-vaciamiento es la apariencia nodal que produce lo que llamo la *cadenudo*, equivocando cadena y nudo. Esta apariencia nodal, esta forma de nudo, si puedo decirlo así, produce la seguridad de lo real. Diré, pues, en esta opor-









Inversión

tunidad, que una falacia es testimonio de lo real, puesto que he hablado de apariencia.

La evidencia-vaciamiento difiere de la seudoevidencia, puesto que, estúpidamente, primero consideré evidente que podía obtener dos objetos con solo colorear los círculos. ¿Les he demostrado, en suma, qué quiere decir esta serie de artificios? Aquí se ve la diferencia entre el mostrar y el demostrar.

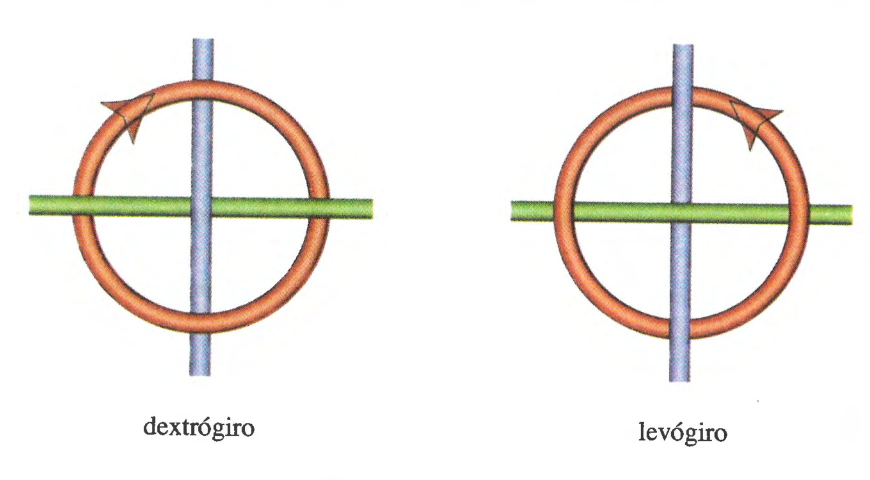
Hay de alguna manera una idea de decadencia en el demostrar respecto del mostrar. Hay una elección del mostrar. Todo el blablá a partir de la evidencia no hace más que realizar el vaciamiento, con la condición de hacerlo significativamente.

El *more geometrico*, que ha sido durante mucho tiempo el sostén ideal de la demostración, descansa en la falacia de una evidencia formal. Esto apunta completamente a recordarnos que, geométricamente, una línea no es más que la intersección de dos superficies talladas en un sólido. Pero el anillo o el círculo nos proporcionan otro sostén, siempre que sea flexible. Debe establecerse otra geometría sobre la cadena.

Por cierto, sigo excesivamente sorprendido por mi error que, con sobrada razón, llamé estupidez. Me afectó hasta un punto que difícilmente se pueda imaginar. Como quiero reponerme de ello, ahora me opondré a lo que creo que es una opinión de Soury y Thomé tal como me la expresaron.

Para demostrar que hay dos cadenas borromeas diferentes, ellos creyeron que debían proceder por agotamiento combinatorio de tres coloreados y de tres orientaciones colocadas en cada uno de los círculos. En esta oportunidad me hicieron notar que es preciso que los tres estén orientados y coloreados, y que no se trata solamente de que los tres círculos estén unos coloreados, otros orientados, u otro orientado. Creo que puedo oponerme. Creo incluso que puedo demostrar de qué se trata, en el sentido en que demostrar está aún cerca de mostrar.

Mantengo los mismos colores, que son los que utilicé. Ustedes saben cómo suelo representar la cadena borromea. La represento de manera diferente de la representación clásica, porque hago intervenir dos rectas infinitas. El uso de estas dos rectas infinitas opuestas al círculo que las une basta para permitirnos demostrar que hay dos objetos diferentes en la cadena, con la condición de que un par esté coloreado y el tercero orientado, como aquí.



Inversión de la orientación

He hablado de rectas infinitas porque la recta infinita, que prudentemente Soury y Thomé no utilizan, equivale, por lo menos en lo que atañe a la cadena, al círculo si se la completa por un punto al infinito.

Es exigible de dos rectas infinitas que sean concéntricas, quiero decir, que no formen cadena entre ellas.

Desargues lo había destacado hace mucho tiempo, pero sin aclarar que las rectas de las que se trata, llamadas infinitas, no deben encadenarse. En efecto, en lo que él formuló, y que yo recordé en su momento en mi Seminario, no se aclara nada sobre lo que ocurre con el punto llamado al infinito.

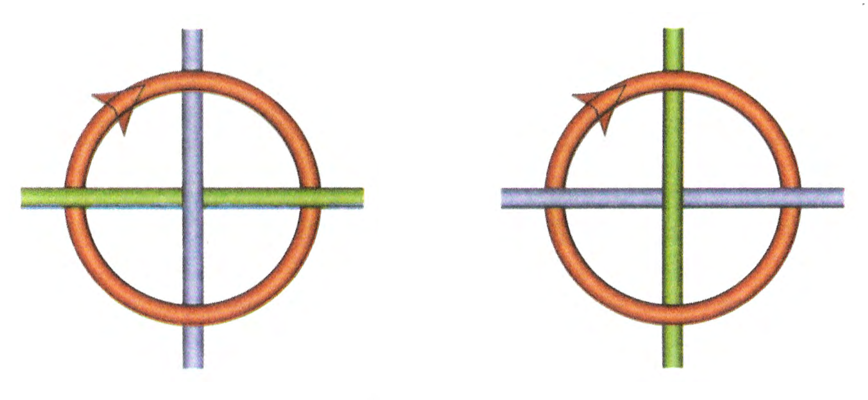
Vemos entonces el siguiente hecho. Orientar el redondel del que decimos que no necesita ser de un color ya es evidentemente aislarlo. No decir que es de un color ya es hacer algo diferente. Sin embargo, no es indiferente decir que los tres deben estar orientados o que basta que uno solo lo esté.

En el primer borromeo con un redondel orientado, la orientación del redondel rojo desde donde la vemos es dextrógira. No debe creerse que una orientación sea algo que se mantiene siempre. Es fácil probarlo. A saber, si se da vuelta el redondel rojo — y darlo vuelta implicará la inversión de las rectas infinitas — habrá una orientación exactamente inversa.

He dicho que basta con que uno esté orientado. Esto es tanto más concebible cuanto que, si consideramos estas dos rectas infinitas, ¿a partir de qué les daríamos orientación?

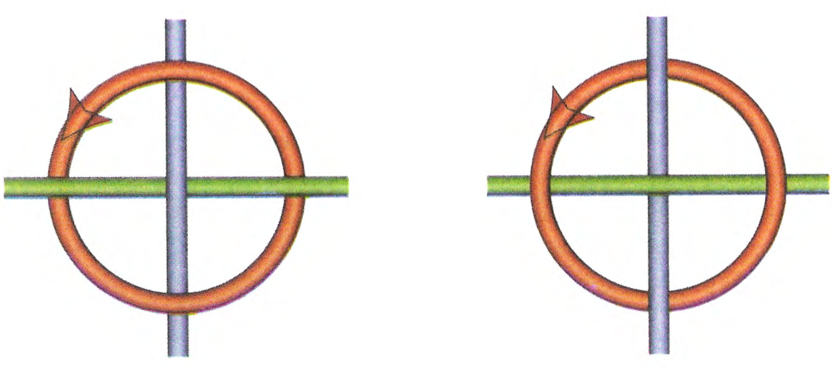
Asimismo es completamente posible poner en evidencia el segundo objeto a partir de lo que estaba al principio de mi ilusión sobre el coloreado. Quiero decir, invirtiendo no la orientación, sino los colores.

Si se invierten los colores, el color verde y el color azul, se obtiene un objeto indudablemente distinto, siempre que se deje la misma orientación al elemento orientado. ¿Por qué, en efecto, yo cambiaría la orientación del redondel? No hay razón para cambiarla si he cambiado el par de colores. ¿Cómo reconocería la no-identidad del objeto total si cambiara la orientación?



Inversión de colores (azul y verde)

Aun cuando den vuelta el segundo objeto, percibirán que es completamente diferente del segundo de hace un rato, porque ahora se trata de comparar los levógiros entre ellos.



Comparación de los levógiros

En suma, el hecho de mantener la orientación distingue la terna que puede suponerse que tiene la misma presentación.

3

La diferencia del redondel orientado y del par coloreado nos permite indicar la diferencia entre lo que he llamado hace un rato lo real afectado por una falacia, y lo que ocurre con lo verdadero.

Solo es verdadero lo que tiene un sentido.

¿Cuál es la relación de lo real con lo verdadero? Lo verdadero sobre lo real, si es que puedo expresarme así, es que lo real, el del par aquí coloreado, no tiene ningún sentido.

Este enunciado juega con el equívoco de la palabra *sentido*. ¿Cuál es la relación del sentido con lo que se escribe aquí como orientación? Se puede plantear la pregunta y se puede sugerir una respuesta, que es, a saber, el tiempo.

Lo importante es que hacemos jugar en esta oportunidad un par llamado coloreado, y que el color no tiene ningún sentido. ¿La apariencia del color pertenece a la visión, en el sentido en que la destaqué, o a la mirada? ¿Es la mirada o es la visión la que distingue el color? Dejaré por hoy esta pregunta en suspenso.

La noción de par coloreado sugiere que en el sexo no hay nada más que, diría yo, el ser del color, lo que sugiere en sí que puede haber mujer color de hombre u hombre color de mujer.

Si hacemos depender del redondel rojo lo que ocurre con lo simbólico, en este caso los sexos se oponen como lo imaginario y lo real, como la idea y lo imposible, para retomar mis términos.

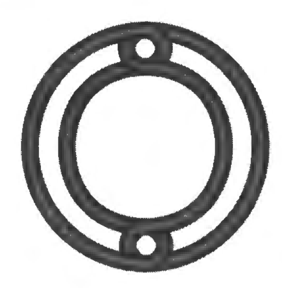
Pero ¿es tan seguro que sea siempre lo real lo que es objeto de debate? Expuse que, en el caso de Joyce, son más bien la idea y el *sinthome*, como lo llamo. De allí la iluminación que resulta sobre lo que es una mujer — ella es aquí *no-toda* por no estar atrapada, por seguir siendo extraña para Joyce, por no tener sentido para él. Por lo demás, ¿una mujer tiene alguna vez sentido para el hombre?

El hombre es portador de la idea de significante. Esta idea, en *lalengua*, depende esencialmente de la sintaxis. En todo caso, lo que

caracteriza *lalengua* son los equívocos posibles, como ilustré con el equívoco de *deux* [*dos*] con *d'eux* [*de ellos*]. Si algo en la historia puede suponerse, es que fue el conjunto de las mujeres el que engendró lo que he llamado *lalengua*, ante una lengua que se descomponía, el latín en ese caso, puesto que de esto se trataba en el origen de nuestras lenguas.

Podemos preguntarnos por lo que pudo guiar a uno de los dos sexos hacia lo que llamaré la prótesis del equívoco, y que hizo que un conjunto de mujeres engendrara en cada caso *lalengua*.

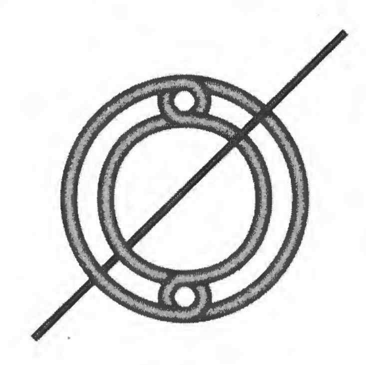
Hemos hablado de muchas cosas hoy, salvo de lo que constituye la particularidad de la cadena borromea. Esta no tendría lugar si no hubiera lo que dibujo aquí, y que, como de costumbre, dibujo mal. La particularidad de la cadena borromea es, en efecto, esto que ya les presenté.



El falso agujero

Hace poco señalé que en un círculo hay un agujero. Llamo *falso agujero* al hecho de que sea posible, si se agrega un círculo a otro, obtener este agujero que consiste en lo que pasa en el medio y que no es ni el agujero de uno ni el agujero del otro.

Si algo, recta o círculo, atraviesa este falso agujero, este está, si puede decirse así, verificado. La esencia de la cadena borromea descansa en la verificación del falso agujero, en el hecho de que esta verificación lo transforma en real.



Transformación del falso agujero en real

Ahora bien, habiendo tenido la oportunidad de releer "La significación del falo", tuve la grata sorpresa de encontrar desde la primera línea, en una época en la que estaba muy lejos de haberme interesado en el nudo borromeo, la descripción del nudo, en ese caso, como resorte de la castración.

En efecto, el falo tiene el papel de verificar que el falso agujero es real.

En la medida en que el *sinthome* forma un falso agujero con lo simbólico, existe una praxis cualquiera, es decir, algo que depende del decir, de lo que llamaré también el arte-decir [*l'art-dire*], para deslizar hacia el ardor [*l'ardeur*].

Joyce no sabía que él construía el *sinthome*, quiero decir que él lo simulaba. No era consciente de ello. Y por eso es un puro artífice, un hombre de saber hacer, lo que también se llama un artista.

El único real que verifica cualquier cosa es el falo, en la medida en que es el sostén de la función del significante, de la que subrayo en ese artículo que crea todo significado.

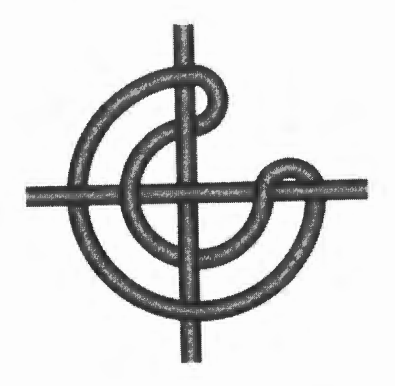
Agregaré para retomarlo la próxima vez que aún es preciso que solo él verifique ese real.

9 DE MARZO DE 1976

VIII

DEL SENTIDO, DEL SEXO Y DE LO REAL

Orientación de lo real, forclusión del sentido
Lo real no se enlaza con nada
El sinthome *de Joyce es inanalizable*
La función fálica, entre fantasma y fonación
Folisofía



Nudo borromeo de Soury y Thomé

Este es el último artefacto que me presentaron Soury y Thomé. Es un nudo borromeo de los míos, hecho con dos rectas infinitas y algo circular. Pueden observar, con algún esfuerzo sin duda, que es borromeo.

La única justificación que tengo para decirles algo hoy — porque, a decir verdad, necesito una justificación, por lo menos para mí — es que resultará razonable. Gracias a lo cual no llevaré a cabo lo que me gustaría, que sería darles un fragmento de real. No se lo puede llamar de otra manera. Ya verán que lo aclararé.

Me veo forzado a pensar que hay algo razonable que puede servir provisionalmente. Pero este provisional es frágil. No estoy seguro de cuánto tiempo podrá servir.

1

Me he interesado mucho en Joyce todo este tiempo, y les diré por qué Joyce es estimulante.

Joyce es estimulante porque sugiere, pero es solo una sugestión, una manera fácil de presentarlo. Gracias a lo cual, y en ello reside su valor, su peso, todo el mundo fracasa, incluso mi amigo Jacques Aubert, quien está aquí en la primera fila, y ante quien me siento indigno.

Jacques Aubert no logra esta manera sencilla de presentarlo, no más que cualquiera, no más que el tal Adams, que ha hecho proezas en este género. Quizá dentro de poco les indique, no les sugiera, a qué obedece esto.

También yo, por supuesto, soñé con esta manera sencilla de presentar a Joyce, lo cual debe entenderse en sentido literal, porque soñé con eso esta noche. Evidentemente, como se dice, ustedes eran mi público, pero yo no era actor, incluso no era en absoluto actor. Los hacía partícipes de la manera en que yo — en absoluto actor, diría más bien chupatintas — juzgaba a los demás personajes, y de este modo me salía evidentemente de mi papel, o más bien no tenía papel. Era algo perteneciente al género del psicodrama. Esto es una interpretación.

Que Joyce me haya hecho soñar que funcionaba así debe de tener un valor, un valor por otra parte más fácil de extraer, puesto que, como señalé, sugiere a todos que debe de haber un Joyce maleable.

Lo sugiere porque está el psicoanálisis, y un montón de gente se precipita sobre esta pista. Pero no por ser psicoanalista y al mismo tiempo estar muy interesado, es preciso que me niegue a considerarlo bajo esa luz, porque hay de todos modos allí algo objetivo.

Joyce es, a mi entender, un *a-Freud*, con el juego de palabras con *affreux* [horroroso]. Él es por esto un *a-Joyce*.

Todo objeto, salvo el objeto que yo llamo *a* minúscula, que es un absoluto, obedece a una relación. Lo molesto es que haya el lenguaje y que allí las relaciones se expresen con epítetos. Los epítetos inducen al *sí o no*.

Un tal Charles Sanders Peirce ha construido sobre este asunto su propia lógica, lo que, debido al acento que pone en la relación, lo lleva a hacer una lógica trinitaria. Yo sigo completamente el mismo camino, salvo que llamo a las cosas por su nombre — simbólico, imaginario y real, en el buen orden.

Inducir al sí o no, es inducir a la pareja, porque hay una relación entre lenguaje y sexo. Ciertamente, aún no se precisó del todo esta relación, aunque yo he abordado la tarea, si puede decirse así.

Observen que al utilizar la palabra *abordar*, me doy cuenta de que hago una metáfora. ¿Y qué quiere decir esta metáfora? Puedo hablar de la metáfora en sentido general. Pero qué quiere decir esta, pues bien, les encargo que lo descubran.

La metáfora solo indica la relación sexual, salvo que, en la medida en que existe, prueba de hecho que la relación sexual supone confundir una vejiga con un farol,[1] es decir, lo mejor que puede decirse para expresar una confusión. Una vejiga puede constituir un farol siempre que se le ponga luz en el interior, pero mientras no hay fuego, no es un farol.

¿De dónde viene el fuego? El fuego es lo real. Lo real prende fuego a todo. Pero es un fuego frío. El fuego que quema es un disfraz, si puedo decirlo así, de lo real. Lo real debe buscarse del otro lado, del lado del cero absoluto. A pesar de todo, se llegó a eso. No hay límite a lo que se puede imaginar como alta temperatura. No hay límite imaginable por ahora. Lo único que hay real es el límite inferior. Eso es lo que llamo algo orientador. Por eso lo real lo es.

Hay una orientación pero esta orientación no es un sentido. ¿Qué quiere decir esto? Retomo lo que dije la última vez sugiriendo que el sentido es quizá la orientación. Pero la orientación no es un sentido puesto que excluye el simple hecho de la copulación de lo simbólico y lo imaginario, que es en lo que consiste el sentido. La orientación de lo real, en mi propio territorio, forcluye el sentido.

Digo esto porque anoche me preguntaron si había otras forclusiones además de la que resulta de la forclusión del Nombre del Padre. Es muy cierto que la forclusión tiene algo más radical. El Nombre del Padre es, a fin de cuentas, algo leve. Pero es verdad que eso allí puede servir, mientras

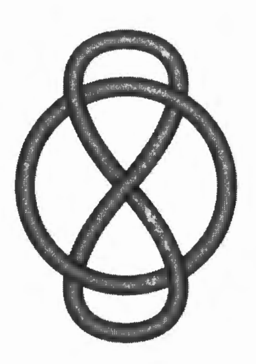
1. *Confundir una vejiga con un farol* es traducción literal de la expresión francesa *prendre une vessie pour une lanterne*, que significa "equivocarse groseramente". [N. de la T.]

que la forclusión del sentido por la orientación de lo real, pues bien, aún no hemos llegado a eso.

Es preciso estrellarse, si puedo decir así, contra un nuevo imaginario que instaura el sentido. Esto es lo que trato de establecer con mi lenguaje, que tiene la ventaja de apostar al psicoanálisis en la medida en que intento instituirlo como discurso, es decir, como el semblante más verosímil. El psicoanálisis, en suma, no es más que cortocircuito que pasa por el sentido — el sentido como tal, que hace poco definí mediante la copulación del lenguaje, puesto que asiento allí el inconsciente, con nuestro propio cuerpo.

Debo decirles que en el ínterin fui a escuchar a Jacques Aubert a un lugar al que ustedes no fueron invitados, y donde realicé algunas reflexiones sobre el *ego*, lo que los ingleses llaman el *ego* y los alemanes el *Ich*. Medité sobre ese asunto a partir de un nudo concebido por un matemático llamado Milnor. Él inventó una idea de cadena que llama en inglés *link*. Lo dibujo.

Lo rehago porque, por supuesto, me embrollo, como cada vez que dibujo un nudo. No es la primera vez que me pasa con ustedes. Ahora está correcto. Es una cadena con dos elementos. Deben ver que está anudado.



El nudo de Milnor

Supongan, dice Milnor, que se permitan que en una cadena cualquiera un mismo elemento pueda atravesarse él mismo, de tal suerte que lo que estaba arriba queda debajo. Como resultado, ya no hay nudo, ya no hay *link*. Existen, por supuesto, una cantidad de otros ejemplos.

Propongo al ingenio de ustedes observar que, si doblan cada uno de los elementos de dicha cadena, ya no será verdad, por muy inverosímil que

pueda parecerles. Ustedes lo revisarán, espero. No he traído mis dibujos y no me arriesgaré a mostrarles cómo se da vuelta. Si un bucle en ocho se atraviesa a sí mismo, se libera fácilmente. ¿Por qué esto no sería también cierto cuando hay dos?

Lo retomaré la próxima vez. No solo hay un obstáculo, sino que es radicalmente imposible separar los cuatro elementos.

2

Sobre este asunto debo decirles que tampoco puedo trazar todos los algoritmos que he enunciado del tipo S(Ⱥ), S de A barrado.

En mi Seminario *Aun* formulo una protesta — eso parece porque, por supuesto, no lo leo nunca — que había olvidado totalmente, pero sobre la que algunos se preguntan qué significa, contra la confusión del S(Ⱥ) con la función *phi*. No digo φ minúscula, sino Φ mayúscula, que es una función, como implica lo que indiqué, a saber — existe un x para el que esta función es negativa, $\exists x\, \overline{\Phi x}$.

Por supuesto, el ideal del matema es que todo se corresponda. Por eso el matema exagera lo real. En efecto, esta correspondencia no es el fin de lo real, contrariamente a lo que se imagina no se sabe por qué. Como he dicho hace poco, solo podemos alcanzar fragmentos de real.

Lo real, ese del que se trata en lo que se llama mi pensamiento, es siempre un fragmento, un cogollo. Ciertamente, es un cogollo en torno del cual el pensamiento teje historias, pero el estigma de este real como tal es no enlazarse con nada. Por lo menos, así es como concibo lo real.

Están sus breves emergencias históricas. Un día un tal Newton encontró un fragmento de real. Esto asustó terriblemente a todos los que pensaban, especialmente a un tal Kant, del que puede decirse que convirtió a Newton en una enfermedad. Por otra parte, todo el mundo, todos los seres pensantes de la época, cada uno a su manera, hicieron de él una enfermedad. Esta se abatió no solo sobre los hombres, sino también sobre las mujeres. Madame du Châtelet escribió un libro entero sobre el *Newtonian System*, que es una chorrera de desatinos. Resulta, con todo, extraordinario que se produzca ese efecto cuando se alcanza un fragmento de real. Pero es el signo mismo de que se alcanzó el carozo. Debe partirse de allí.

Yo intento darles un fragmento de real a propósito de eso en lo que estamos. Estamos en el pellejo de esta historia increíble que es el espíritu humano, que es la especie humana.

Al respecto les digo que no hay relación sexual. Pero son inventos, porque esto participa del *sí o no*. Desde el momento en que digo *no hay*, ya se sospecha que no se trata verdaderamente de un fragmento de real, puesto que el estigma de lo real es enlazarse con nada, como ya he dicho hace un momento.

Uno se reconoce solamente en lo que tiene. Uno nunca se reconoce en lo que es, como implica lo que expongo, como implica el hecho, reconocido por Freud, de que hay inconsciente.

El primer paso del psicoanálisis supone que uno no se reconoce nunca en lo que es, porque lo que uno es, cuando se es hombre, es del orden de la copulación, es decir, de lo que desvía dicha copulación hacia la no menos dicha y, significativamente, cópula, que constituye el verbo *ser*.

El lenguaje encuentra en su inflexión hacia la cópula la prueba de que es un rodeo completamente *vejiga*, es decir, oscuro. *Oscuro* es en este caso solo una metáfora, porque si supiéramos un fragmento de real, sabríamos que la luz no es más oscura que las tinieblas, e inversamente.

La metáfora *cópula* no es una prueba en sí. Es la manera de proceder que tiene el inconsciente — este no deja más que huellas, que no solo se borran solas, sino que todo uso de discurso tiende a borrar, tanto el discurso analítico como los otros.

Ustedes mismos no pensarán más que en borrar las huellas del mío, puesto que fui yo quien comenzó por darle su estatuto al discurso analítico partiendo de *simular* [*faire semblant de*] *el objeto* a *minúscula*, es decir, de lo que nombro debido a que el hombre se pone en el lugar de la basura que es — por lo menos a los ojos de un psicoanalista, que tiene una buena razón para saberlo porque él mismo se pone en ese lugar. Es preciso pasar por esta basura decidida para, quizá, reencontrar algo que sea del orden de lo real.

Pero, como ven, utilizo el término *reencontrar*. Ya es un deslizamiento, como si todo lo de este orden ya hubiera sido encontrado. Allí está la trampa de la historia. La historia es el más grande de los fantasmas, si es que uno puede expresarse así. Tras la historia de los hechos en los que se interesan los historiadores está el mito.

El mito siempre es cautivante, como prueba que Joyce, después de haber testimoniado cuidadosamente el *sinthome* de Dublín que solo cobra vida a partir del suyo, no deja, cosa fabulosa, de caer en el mito de Vico que sostiene el *Finnegans Wake*. Lo único que lo preserva, sin embargo, es que *Finnegans Wake* se presenta como un sueño.

No solamente es un sueño, sino que indica que Vico es un sueño, al igual que, a fin de cuentas, las oscuridades de Madame Blavatsky, el *manvantara* y todo lo que sigue, la idea de un ritmo en el que yo mismo he recaído, si puedo decir así, con mi *reencontrar* de antes. No se reencuentra — o bien se indica que nunca se hace más que dar vueltas en círculos —, se encuentra. La única ventaja de este *reencontrar* es destacar lo que indico, que no habría progreso, que se da vueltas en círculos.

Quizás exista, pese a todo, otra manera de explicar que no haya progreso. Y es que solo hay progreso marcado por la muerte, lo que Freud subraya *triebando* esta muerte, si puedo expresarme así, haciendo de ella un *Trieb*. Se lo tradujo en francés por *pulsion* [pulsión] o *pulsion de mort* [pulsión de muerte]. No sé por qué no se encontró una mejor traducción cuando existía la palabra *dérive* [deriva].

La pulsión de muerte es lo real en la medida en que solo se lo puede pensar como imposible. Es decir que cada vez que asoma la punta de la nariz, es impensable. Abordar este imposible no podría constituir una esperanza, puesto que este impensable es la muerte, cuyo fundamento en lo real implica que no pueda ser pensada.

Lo increíble es que Joyce — que sentía el mayor desprecio por la historia, en efecto, fútil, que califica de pesadilla, y cuya característica es soltar sobre nosotros palabras grandilocuentes que, según subraya, nos hacen tanto mal — solo haya podido encontrar esta solución, escribir *Finnegans Wake*, es decir, un sueño que, como todo sueño, es una pesadilla, aunque sea una pesadilla moderada. Excepto que, según indica, y así está hecho este *Finnegans Wake*, el soñador no es ningún personaje particular, es el sueño mismo.

En esto Joyce se desliza, se desliza, se desliza, hacia Jung, se desliza hacia el inconsciente colectivo. Nada prueba mejor que Joyce que el inconsciente colectivo es un *sinthome*, porque no puede decirse que *Finnegans Wake*, en su imaginación, no participe de este *sinthome*.

Entonces Joyce es precisamente el signo de mi impedimento, justamente en la medida en que él expone, de una manera completa y especialmente artística, porque sabe arreglárselas, el *sinthome*, *sinthome* tal que no pueda hacerse nada para analizarlo.

Un católico de abolengo como era Joyce, que nunca pudo negar haber sido sanamente educado por los jesuitas, un católico, uno de verdad — pero, por supuesto, no hay uno de verdad aquí, ustedes no se educaron con los jesuitas, ninguno de ustedes —, pues bien, un católico es inanalizable.

He dicho esto recientemente durante una "velada Jacques Aubert". Alguien me hizo notar que había dicho lo mismo de los japoneses. Fue Jacques-Alain Miller, por supuesto, quien no perdió la ocasión.

En fin, lo mantengo. No es por la misma razón.

3

Después de esta "velada Jacques Aubert", a la que ustedes no fueron invitados, vi una película, también japonesa.

Era en una sala pequeña. No se los podía invitar, no más que a lo de Jacques Aubert. Y además, no me hubiera gustado dar malas ideas. De todos modos, saqué algunas personas de mi Escuela para asistir a esa película, y pienso que estas quedaron, como yo, asombradas. Este es el término que utilicé para describir el efecto que me había producido.

Me resultó asombrosa porque trata sobre el erotismo femenino, cosa que no me esperaba al ir a ver una película japonesa. Ahí empecé a comprender el poder de los japoneses.

Era una representación privada, pero de todos modos espero que la autoricen. Serpenteando un poco, lograrán verla en salas limitadas. Se les pedirá que se den a conocer, y ustedes dirán, por ejemplo, que vienen a mi Seminario.

El erotismo femenino parece llevado a su extremo, y este extremo es el fantasma, ni más ni menos, de matar al hombre. Pero incluso esto no basta. Después de haberlo matado, se va más lejos. Después — la duda está en por qué después — la japonesa en cuestión, que es una amante, conviene decirlo, corta el miembro de su compañero. Así se lo llama. Uno se pregunta por qué no se lo corta antes.

Sabemos que es un fantasma, tanto más cuanto que hay mucha sangre en la película. Puedo admitir que los cuerpos cavernosos estuvieran bloqueados, pero, después de todo, no sé nada al respecto. No sé cómo ocurre eso después de la muerte.

Hay en esto un punto que hace poco llamé de duda. Aquí se ve bien que la castración no es el fantasma. No es tan fácil situar la función que le corresponde en el análisis, puesto que puede estar fantasmatizada.

Por eso vuelvo con mi Φ mayúscula, que además puede ser la primera letra de la palabra *fantasma*.

Esta letra sitúa las relaciones de lo que llamaré una *función*[2] de fonación. Esta es la esencia del Φ, contrariamente a lo que se cree. Esta función de fonación en tanto tal resulta ser sustitutiva del macho, llamado hombre.

En el Seminario *Aun*, me sublevaba contra el hecho de que Φ sustituyera a ese significante cuyo soporte encontré en una letra complicada de notación matemática, a saber, S(Ⱥ). S de A barrado es algo completamente distinto de Φ. No es eso con lo que el hombre hace el amor. A fin de cuentas, él hace el amor con su inconsciente, y nada más. Respecto de lo que fantasea la mujer, si es eso lo que nos presentó la película, se trata de algo que de todas maneras impide el encuentro.

¿Qué quiere decir S(Ⱥ)?

Si el intermediario, en otras palabras, el instrumento con el que se opera para la copulación, puede descartarse, como es patente, no es del mismo orden que eso de lo que se trata en mi S mayúscula, paréntesis, A mayúscula barrada.

La A mayúscula está barrada porque no hay Otro — no allí donde hay suplencia, a saber, el Otro como lugar de ese inconsciente del que he dicho que es con lo que el hombre hace el amor, en otro sentido de la palabra *con*, y que el *partenaire* es eso —, la A mayúscula está barrada porque no hay Otro del Otro.

Me disculpo por no haber podido servirme de otra cosa que no fuera la barra. Hay una barra que cualquier mujer sabe saltar, es la barra entre el significante y el significado, como espero que les haya probado la película a la que me referí hace un rato. Ella es como esta barra sobre $\overline{\Phi x}$. Hay otra barra que consiste en barrar. Lamento, por otra parte, no haberla hecho de la misma manera que la precedente, porque de ese modo habría sido más ejemplar. Ubicada a través de A mayúscula, esta barra indica que no hay Otro que respondería como *partenaire*.

Toda la necesidad de la especie humana fue que hubiera un Otro del Otro, ese al que se llama generalmente Dios, pero del cual el análisis revela que es simplemente *La* mujer.

Lo único que permite suponer *La* mujer es que, como Dios, ella sea prolífica.

Solo que el progreso al que nos conduce el análisis consistió en mostrarnos que aunque el mito la haga salir de una sola madre, a saber, de Eva, no

2. En el original, *phonction* en vez de *fonction* (función) juega con *phi* y con *phonation* (fonación). [N. de la T.]

hay más que reproductoras particulares. Y eso es lo único que permite designarla como *La*, porque les he dicho que *La* mujer no existe, y tengo cada vez más razones para creerlo, sobre todo después de haber visto esa película.

Por eso recordé, según parece, en el Seminario *Aun*, lo que quería decir esta letra complicada, a saber, el significante de que no hay Otro del Otro.

Aquí está. Todo lo que les cuento es apenas razonable. Por eso está plagado de riesgos de equivocarse, como toda la historia lo prueba. Nunca se hizo otra cosa.

Si corro los mismos riesgos, es más bien porque pretendo prepararlos para algo distinto que podría decirles, intentando hacer una *folisofía*, si puedo decir así, menos siniestra que el Libro llamado de la Sabiduría, en la Biblia, aunque después de todo es lo mejor que puede hacerse para fundar la sabiduría sobre la falta, que es la única fundación posible. Verdaderamente, no está nada mal, es imperdible. Vuelvo a recomendarles su lectura, que es sobria y del mejor tono.

Los católicos no suelen realizar esta lectura. Puede decirse incluso que el catolicismo ha consistido durante siglos en impedir a sus seguidores leer la Biblia.

¿Llegaré a comunicarles — haría falta que no sea solamente un sueño — lo que se llamaría un fragmento de real — en el sentido propio de la palabra *fragmento*, que hace poco aclaré?

Por ahora, puede decirse que Freud mismo no hizo más que lo razonable, y que esto me quita toda esperanza. No es sin embargo una razón, no para que lo espere, sino para que lo haga realmente un día.

Ya es suficiente por hoy. Hay que reír de tiempo en tiempo.

16 DE MARZO DE 1976

IX

DE LO INCONSCIENTE A LO REAL

Un nuevo tipo de idea
La energética y lo real
El sentido es el Otro de lo real
El Nombre del Padre: prescindir de él, utilizarlo
Lo real es sin ley

Por lo general, tengo algo para decirles. Pero hoy, ya que tengo un pretexto — es mi cumpleaños —, desearía poder verificar si sé lo que digo.

Pese a todo, decir apunta a ser escuchado. Me gustaría verificar, en suma, si no me contento con hablar para mí — como hace todo el mundo, por supuesto, si el inconsciente tiene un sentido.

Así pues, yo preferiría que hoy alguno me haga una pregunta. Digo *alguno*, no pido *muchos*, no pido en absoluto que se saquen chispas.

Sin duda me hubiera gustado que alguno escribiera algo que justificara este trabajo que me tomo desde hace algo más de veintidós años. La única manera de justificarlo sería que alguien invente algo que pueda servirme a mí. Estoy convencido de que es posible.

1

Yo inventé lo que se escribe como lo real.

Naturalmente, a lo real no basta escribirlo *real*. Unos cuantos lo hicieron antes que yo. Pero yo escribo este real con la forma del nudo borromeo, que no es un nudo sino una cadena, que tiene ciertas propiedades. En la forma mínima en que tracé esta cadena, se necesitan por lo menos tres elementos. Lo real consiste en llamar a uno de estos tres *real*.

Estos tres elementos, anudados, como se dice, en realidad encadenados, constituyen una metáfora. No es nada más, por supuesto, que metáfora de la cadena.

¿Cómo es posible que haya una metáfora de algo que es solo número? Por esto, llamamos a esta metáfora la cifra.

Hay varias maneras de trazar las cifras. La manera más simple es la que designé con el rasgo unario. Por otra parte, hacer cierto número de trazos o de puntos basta para indicar un número.

Lo que se llama la energética no es otra cosa que la manipulación de algunos números de donde se extrae un número constante. Al referirse a la ciencia tal como se la concebía en su época, Freud aludía a esto. No hacía de esto más que una metáfora. Nunca se apoyó verdaderamente en la idea de una energética física, tampoco hubiera podido sostener la metáfora con alguna verosimilitud. La idea de una constante, por ejemplo, que ligaría el estímulo con la respuesta, es completamente insostenible.

Yo digo que he inventado algo con la metáfora de la cadena borromea. ¿Qué es inventar? ¿Y qué he inventado yo? ¿Una idea?

Que esto no les impida intentar preguntarme pronto algo que me recompense — no por el esfuerzo que hago por el momento porque, justamente, pienso que, por el momento, lo que les digo no tiene muchas oportunidades de obtener una respuesta.

¿Es una idea esta idea de lo real tal como se escribe en el nudo borromeo que es una cadena? No es una idea que se sostenga. Aquí palpamos que la idea, esa que aparece cuando estamos acostados, es eso, por lo menos la idea reducida a su valor analítico.

Ya sea que estemos acostados o de pie, el efecto de cadena que se obtiene por la escritura no se piensa fácilmente. En mi experiencia, por lo menos, una cadena compuesta de cierto número de elementos, incluso si se los reduce a tres, no se imagina ni se escribe de manera sencilla. Más vale haber practicado anticipadamente para estar seguro de lograr dar con su escritura. Se trata exactamente de eso cuyo testimonio les he ofrecido yo mismo miles de veces, en los errores, en fin, los lapsus de escritura que tuve ante ustedes intentando una escritura que simbolice esta cadena.

Considero que haber enunciado, mediante una escritura, lo real en cuestión tiene el valor de lo que se llama generalmente un traumatismo. No es que haya sido mi objetivo traumatizar a alguien, sobre todo a mis oyentes, con quienes no tengo ninguna razón para estar resentido hasta el punto de causarles un traumatismo. Digamos que es el forzamiento de una nueva

escritura, que tiene lo que es preciso llamar por metáfora un alcance simbólico, y también el forzamiento de un nuevo tipo de idea, si puedo decir así, una idea que no florece espontáneamente por el solo efecto de lo que produce sentido, es decir, lo imaginario.

No se trata tampoco de que sea algo del todo ajeno. Diré incluso más, permite percibir, palpar, pero de manera completamente ilusoria, lo que puede ser lo que se llama la reminiscencia, y que consiste en imaginar, a propósito de algo que funciona como idea pero que no es tal, que se la *reminisce*, si puedo expresarme así.

La reminiscencia es distinta de la rememoración. Freud distingue las dos funciones porque él tenía el sentido de las distinciones.

La rememoración es evidentemente algo que Freud forzó por completo gracias al término *impresión*. Él supuso que había cosas que se imprimían en el sistema nervioso, y las proveyó de letras, lo que ya es mucho decir porque no hay ninguna razón para que una impresión se represente como algo tan alejado ya de la impresión como es una letra. Ya hay un mundo entre una letra y un símbolo fonológico.

Freud declara en el "Proyecto" la idea de representar esto por redes, y quizá fue esto lo que me incitó a darles una nueva forma, más rigurosa, haciendo de ellas algo que se encadena en lugar de simplemente trenzarse.

La rememoración es hacer entrar estas cadenas — y no es fácil, como prueban los frecuentes lapsus que he cometido intentando trazar en este pedazo de papel los nudos patrocinados por los borromeos —, hacerlas entrar en algo que ya está ahí y que se llama el saber. He intentado, en efecto, ser riguroso señalando que lo que Freud sostiene como el inconsciente supone siempre un saber, y un saber hablado. El inconsciente es enteramente reductible a un saber. Esto es lo mínimo que supone el hecho de que pueda ser interpretado.

Es claro que este saber exige como mínimo dos sostenes, que llamamos términos, y los simbolizamos con letras. De allí mi escritura del saber sostenida por S subíndice 2, S_2. No es el S al cuadrado, es el S que se supone que es 2. La definición que doy del significante cuyo soporte es S subíndice 1, S_1, es que representa a un sujeto como tal, y lo representa verdaderamente. *Verdaderamente* quiere decir en este caso *en conformidad con la realidad*.

Lo verdadero es un decir conforme a la realidad. La realidad es en este caso lo que funciona, funciona verdaderamente. Pero lo que funciona verdaderamente no tiene nada que ver con lo que designo con lo real. Es una suposición completamente precaria que mi real — porque es preciso que lo ponga en mi haber — condicione la realidad, la de la audición de uste-

des por ejemplo. Hay en ello un abismo que estamos lejos de poder asegurar que se franquea.

En otras palabras, la instancia del saber que Freud renueva, quiero decir innova, con la forma del inconsciente, no supone en absoluto obligatoriamente lo real del que me sirvo.

Yo transmití muchas de estas cosas que se llaman freudianas. Incluso intitulé algo que escribí "La Cosa freudiana". Pero, en lo que llamo lo real, inventé, porque esto se me impuso. Quizás haya aquí quienes recuerden cómo y en qué momento surgió ese famoso nudo que es de lo más figurativo. Lo máximo que se puede figurar de él es decir que lo real aporta el elemento que puede mantener juntos lo imaginario y lo simbólico, es decir, cosas que son muy diferentes entre sí.

Esto es algo que puedo decir que considero como nada más que mi síntoma. Quiero decir que es mi propia manera de llevar a su grado de simbolismo, al segundo grado, la elucubración freudiana — si es cierto que hay lo que se puede llamar una elucubración freudiana. Digamos que reacciono a esto en la medida en que Freud articuló el inconsciente.

Ya vemos ahí que es una manera de llevar el *sinthome* mismo al segundo grado. En la medida en que Freud hizo verdaderamente un descubrimiento — suponiendo que este descubrimiento sea verdadero —, puede decirse que lo real es mi respuesta sintomática.

Reducir esta respuesta a ser sintomática es también reducir toda invención al *sinthome*.

2

Cambiemos de lugar.

¿Tenemos una memoria? ¿Puede decirse que se haga más si se *dice* que se la tiene que si se *imagina* que se la tiene, que se dispone de ella? Debería decir que uno *dicepone*, que se tiene que decir.

La lengua que llamé *lalengüinglesa* tiene todo tipo de recursos para decirlo. *I have to tell*. Se traduce *Tengo que decir*, que es por otra parte un anglicismo. Pero que pueda decirse no solamente *have*, sino *ought*, *I ought to tell*, da el deslizamiento. *Tengo que decir* se vuelve *Debo decir*. Asimismo, que pueda hacerse hincapié en el verbo de una manera tal que sea posible decir *I do make*, *Insisto* en suma en el hecho de que por este

making no hay más que fabricación. O incluso que pueda igualmente separarse la negación en la forma *I don't*, lo que quiere decir *Me abstengo* de hacer algo. *I don't talk*, *No elijo hablar*, ¿hablar qué? En el caso de Joyce, es el gaélico.

Esto supone o implica que se elige hablar la lengua que efectivamente se habla. De hecho, uno no hace más que imaginarse que la elige. Y lo que resuelve la cosa es que, a fin de cuentas, esta lengua se crea. No es algo reservado a las frases donde la lengua se crea. Se crea una lengua en la medida en que en cualquier momento se le da un sentido, se le hace un retoquecito, sin lo cual la lengua no estaría viva. Ella está viva en la medida en que a cada instante se la crea. Por eso no hay inconsciente colectivo. Solo hay inconscientes particulares, en la medida en que cada uno, a cada instante, da un retoquecito a la lengua que habla.

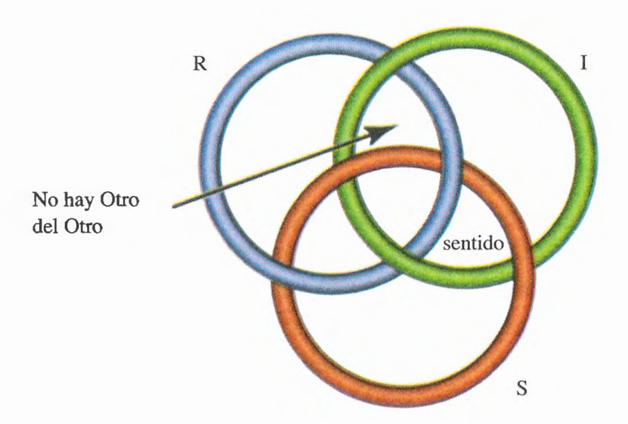
Luego, se trata para mí de saber si no sé lo que digo como verdadero. Corresponde a cada uno de los que están aquí que me diga cómo lo entiende. Después de todo, no es seguro que lo que digo de lo real sea algo más que hablar a tontas y a locas.

Decir que lo real es un *sinthome*, el mío, no impide que la energética, de la que hablé hace un momento, lo sea menos. ¿Cuál sería el privilegio de la energética, si no que siempre se encuentra un número constante, con la condición de que se hagan buenas manipulaciones, manipulaciones conformes a cierta enseñanza matemática? Pero se percibe claramente en cualquier momento que es una exigencia, si puede decirse así, preestablecida.

Lo que constituye en sí la energética es que hace falta encontrar una artimaña para obtener la constante. Se supone que la artimaña conveniente, la que triunfa, está en conformidad con lo que se llama realidad. Pero yo distingo completamente entre, por un lado, este supuesto real que es ese órgano, si puedo decir así, que no tiene absolutamente nada que ver con un órgano carnal, por el cual imaginario y simbólico están anudados, y, por otra parte, lo que de la realidad sirve para fundar la ciencia.

El real del que se trata está ilustrado por el hecho de que en este nudo aplanado muestro un campo esencialmente distinto de lo real, que es el campo del sentido. Puede decirse que lo real tiene y no tiene un sentido respecto de esto, que el campo del sentido es otra cosa.

Que lo real no tenga sentido está representado en la figura, el sentido está aquí y lo real allá.



El verdadero agujero está aquí

Lo simbólico se distingue por especializarse, si puede decirse así, como agujero. Pero lo sorprendente es que el verdadero agujero está aquí donde se revela que no hay Otro del Otro.

Allí estaría el lugar de lo real, así como el sentido es el Otro de lo real, pero no hay nada semejante. El lugar del Otro del Otro no tiene ningún tipo de existencia. Por eso puedo pensar que lo real tampoco.

Puedo pensar que lo real está en suspenso, si puede decirse así. Tal vez sea eso a lo que, a título interrogativo, lo reduje, a saber, ser solo una respuesta a la elucubración de Freud, de la que sin embargo puede decirse que rechaza la energética, que está en veremos respecto de esta energética.

La única concepción capaz de reemplazar dicha energética es la que enuncié con el término real.

3

[Lacan lee las preguntas, planteadas por escrito.]

Se me pregunta esto — *¿Si el psicoanálisis es un* sinthome — yo no dije que el psicoanálisis fuera un *sinthome* —, *lo que usted hace con su nudo y*

sus matemas no es acaso descifrarlo, con la consecuencia de disipar su significación?

No pienso que el psicoanálisis sea un *sinthome*. Pienso que es una práctica cuya eficacia, pese a todo tangible, implica para mí que haga lo que se llama mi nudo, a saber, este nudo triple en el pizarrón. Por eso suspendo el abordaje de este tercero que se distingue de la realidad y que llamo lo real. Por eso también no puedo decir *yo pienso*, puesto que es un pensamiento todavía completamente cerrado, es decir, en último término enigmático.

No estoy seguro de que la distinción de lo real respecto de la realidad se confunda con el valor propio que doy al término real. Si lo real está desprovisto de sentido, no estoy seguro de que el sentido de este real no podría aclararse al ser considerado como nada menos que un *sinthome*.

Esto responde a la pregunta que se me formuló.

Creo poder apoyar en una topología burda lo que se discute, a saber, la función misma de lo real, que distingo de lo que creo poder considerar con certeza como el inconsciente — con certeza porque tengo práctica con el término inconsciente, ¿no es cierto? En la medida en que el inconsciente conlleva una referencia al cuerpo, pienso que puede distinguirse la función de lo real.

Pienso que el psicoanalista solo puede concebirse como un *sinthome*. El psicoanálisis no es un *sinthome*, sí el psicoanalista. Esto es lo que respondería a lo que se me preguntó.

—*Según el Génesis traducido por André Chouraqui* — les leo las cosas que tuvieron la amabilidad de escribirme, que es mejor que otra cosa, dado que dije que lo real depende de la escritura — *Dios crea al hombre una ayuda contra él. ¿Qué ocurre con el psicoanalista como ayuda contra?*

El psicoanalista es una ayuda que puede considerarse como una inversión de los términos del Génesis, puesto que además el Otro del Otro es lo que acabo de definir hace un instante como ese agujerito. Justamente, la hipótesis del inconsciente se sostiene en que este agujerito por sí solo pueda proveer una ayuda.

La hipótesis del inconsciente, como subraya Freud, solo puede sostenerse si se supone el Nombre del Padre. Suponer el Nombre del Padre, ciertamente, es Dios. Por eso si el psicoanálisis prospera, prueba además que se puede prescindir del Nombre del Padre. Se puede prescindir de él con la condición de utilizarlo.

—*¿Cada acto de habla, sublevación de un inconsciente particular, no es colectivización del inconsciente?*

Si cada acto de habla es la sublevación de un inconsciente particular, es completamente claro que, según la teoría que tenemos de esto, cada acto de habla puede esperar ser un decir. Y el decir desemboca en eso cuya teoría existe, la teoría que es el soporte de todo tipo de revolución, a saber, una teoría de la contradicción.

Pueden decirse cosas muy diversas, siendo cada una a veces contradictoria. Pero que de allí salga una realidad que se presume revolucionaria es precisamente lo que nunca se probó. Quiero decir que no es porque hay agitación contradictoria que alguna vez haya salido algo que constituya una realidad. Se espera que salga de allí una realidad, pero esto nunca se verificó como tal.

—*¿Qué límite asigna usted a los campos de la metáfora?*

Es una muy buena pregunta. No porque la recta sea infinita no tiene límite, ya que la pregunta sigue con — *¿Los campos de la metáfora son infinitos como la recta, por ejemplo?*

Ciertamente, el estatuto de la recta merece reflexión. Que una recta cortada sea seguramente finita, que tenga límites, no quiere decir, no implica sin embargo que una recta infinita no tenga límite. No porque lo finito tenga límites basta una recta infinita para metaforizar lo infinito, puesto que puede suponerse que esta tiene lo que se llama un punto al infinito, es decir, que forma un círculo.

La recta plantea como problema, justamente, que la recta no es recta. El rayo luminoso parece ilustrárnoslo, pero todos saben, según las últimas novedades de Einstein, que se lo debe suponer flexible. Este rayo luminoso se dobla, aunque, a nuestro reducido alcance, aparenta ser recto.

¿Cómo concebir una recta que, llegado el caso, se tuerce? Es evidentemente un problema que plantea mi asunto de lo real. Este implica de alguna manera que puedan plantearse preguntas como, ¡válgame Dios!, la que planteaba Lenin. Él formuló expresamente que una recta podía ser torcida. Lo supuso en una metáfora suya que se basaba en esto, que incluso un palo puede ser torcido, y que siendo un palo lo que se llama groseramente la imagen de una recta, un palo puede ser, por el solo hecho de ser palo, torcido, y, al mismo tiempo, estar en condiciones de ser enderezado.

¿Cuál es el sentido de este *enderezar* respecto del uso que podemos dar en el nudo borromeo a dos rectas? ¿Cuál puede ser la definición de la recta

fuera del sostén de alcance limitado del rayo luminoso? Solo hay lo que se llama el camino más corto de un punto a otro. Pero, ¿cómo saber cuál es el camino más corto de un punto a otro?

—*Sigo esperando que usted juegue con los equívocos. Usted dijo* Hay Uno. *Cuando nos habló de lo real como imposible, no acentuó el* Un-possible.[1] *A propósito de Joyce habla de palabras impuestas, pero no acentúa el Nombre del Padre como* Un-posé.[2]

Esto ya tiene su firma. ¿Quién sigue esperando que yo juegue con los benditos equívocos? No estoy especialmente apegado a ellos. Me parece que los desmistifico. Es cierto que este Uno me estorba mucho. No sé qué hacer con él, puesto que, como todos saben y como a veces subrayo, el Uno no es un número.

Hablo de lo real como imposible en la medida en que creo justamente que lo real — en fin, *creo*, si es mi síntoma, díganmelo —, lo real es, debo decirlo, sin ley. El verdadero real implica la ausencia de ley. Lo real no tiene orden. Esto es lo que quiero decir cuando digo que lo único que tal vez un día llegue a articular ante ustedes es algo que concierne a lo que llamé un fragmento de real.

—*¿Qué piensa de la agitación contradictoria que se efectúa desde hace algunos años en la China?*

Aguardo. Pero no espero nada.

—*El punto se define por la intersección de tres planos. ¿Puede decirse que es real? ¿La escritura de trazos como alineación de puntos, los puntos alineados como trazos son reales, en el sentido en que usted lo entiende?*

Está escrito *en el sentido* que *usted lo entiende*. No, no hay de qué reírse, es una pregunta que vale completamente la pena plantearse. El punto se define por la intersección de tres planos, ¿puede decirse que es real?

La implicación de lo que llamo la cadena borromea, que no haya entre sus elementos constitutivos ningún punto en común, excluye ciertamente de lo real el punto como tal. Que una figuración de lo real solo pueda apoyarse en la hipótesis de que no haya ningún punto en común, ninguna ramificación,

1. *Un-possible* (Uno-posible) es homófono en francés de *impossible* (imposible). [N. de la T.]

2. *Un-posé* (Uno-planteado) es homófono en francés de *imposé* (impuesto). [N. de la T.]

ninguna *i griega* en la escritura, *y*, implica ciertamente que lo real no admite el punto como tal. Estoy completamente agradecido por esta pregunta.

—¿El número constante del que habla tiene alguna relación con el falo o con la función fálica?

No pienso de ninguna manera — en fin, *pienso*, pienso en la medida en que mi pensamiento es más que un síntoma — que el falo pueda ser un sostén suficiente para lo que Freud concebía como energética. Y además resulta completamente sorprendente que él mismo no lo haya identificado nunca.

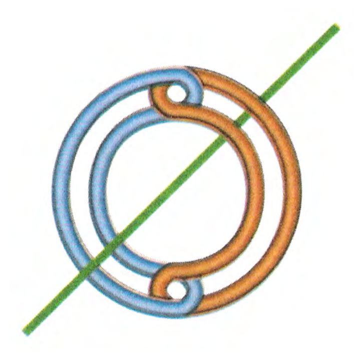
Alguien me escribe en chino, no, en japonés, lo que es muy, muy amable. Debo decir que reconozco los pequeños caracteres. Me gustaría mucho que la persona que me envió este texto me lo traduzca.

—¿Es usted anarquista?

Seguro que no.

—¿Cuál puede ser el estatuto de una respuesta dada a una elucubración a partir de la cual esta se definiría como sinthome*?*

Hace un tiempo mencioné una elucubración que es la del inconsciente. Ciertamente se dieron cuenta de que hizo falta que baje un punto el *sinthome* para considerarlo homogéneo a la elucubración del inconsciente. Quiero decir que se representaba como anudado con él. Hace un rato supuse que reducía el *sinthome*, que está aquí, a algo que responde no a la elucubración del inconsciente, sino a la *realidad* del inconsciente. Es cierto que, incluso con esta forma, está implicado un tercer término que mantiene separados estos dos redondeles de cuerda.



El nudo del sinthome *y del inconsciente, mantenido por el cuerpo*

Este tercer término puede ser lo que se quiera. Pero si se considera que el *sinthome* es equivalente a lo real, este tercer término solo puede ser lo imaginario. Después de todo, es posible hacer la teoría de Freud concibiendo este imaginario, a saber, el cuerpo, como lo que mantiene separados los dos del conjunto que aquí establecí con el nudo del síntoma y de lo simbólico.

Les agradezco por haberme enviado sus preguntas, dejando de lado esta

— *¿Su cigarro torcido es un síntoma de su real?*

Ciertamente. Mi cigarro torcido tiene la más estrecha relación con la pregunta que planteé sobre la recta igualmente torcida.

13 DE ABRIL DE 1976



PARA CONCLUIR

X

LA ESCRITURA DEL EGO

Lo que falta a la filosofía y lo que lo suple
De una lógica de bolsas y cuerdas
Librarse de la idea de eternidad
De un cuerpo abandonado como una cáscara
Lo que falta al nudo de Joyce y lo que lo corrige

La última vez les confié que la huelga me vendría muy bien. No tenía ninguna gana de contarles nada porque yo mismo estaba confundido.

¿Se oye? No voy a hablar más fuerte. ¿Funciona este micrófono? Me resultaría muy fácil encontrar otro pretexto, que esto no funciona por ejemplo — no es que esta vez no tenga algo para decirles.

La última vez estaba muy enredado con mis nudos y Joyce como para que tuviera la menor gana de hablarles. Estaba confundido, ahora lo estoy un poco menos porque creí encontrar cosas transmisibles.

Yo soy evidentemente más bien activo. La dificultad me estimula, de modo que todos los fines de semana me consagro intensamente a romperme la cabeza con algo que no es evidente — porque no es evidente que haya encontrado el pretendido nudo borromeo.

1

Intento, en suma, forzar las cosas. Joyce no tenía, en efecto, ningún tipo de idea del nudo borromeo.

No es que él no haya utilizado el círculo y la cruz. Incluso solo se habla de esto a propósito de él. Un tal Clive Hart, espíritu eminente que se dedicó a comentar a Joyce, los tiene muy en cuenta y los utiliza mucho, sobre

todo a propósito de *Finnegans Wake*, en el libro que tituló *Structure in James Joyce*.

Lo primero que puedo decirles es que la expresión *¡Hay que hacerlo!* tiene un estilo actual. Nunca se la dijo tanto, y esto se ubica muy naturalmente en la fabricación de este nudo que es en realidad una cadena.

Hay que hacerlo se reduce a escribirlo. Lo curioso es que este nudo es un apoyo para el pensamiento. Me permitiré ilustrarlo con un término que permite escribir de manera distinta el pensamiento. Es preciso que lo escriba en esta hojita de papel blanco — *apensamiento*.

Este nudo es un apoyo para el pensamiento, pero, curiosamente, para obtener algo de él, hay que escribirlo, mientras que, solo con pensarlo, no es fácil representárselo y verlo funcionar, ni siquiera el más simple. Este nudo, este *nudo bo*, conlleva que hay que escribirlo para ver cómo funciona.

Llamarlo *nudo bo* recuerda algo que se menciona en alguna parte en Joyce — *donde en el monte Neubo*[1] *se nos otorgó la Ley.*

Una escritura es, pues, un hacer que da sostén al pensamiento.

A decir verdad, el nudo bo cambia completamente el sentido de la escritura. Confiere a dicha escritura una autonomía, tanto más notable cuanto que hay otra escritura, esa que resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante. En ella insistió Derrida, pero es completamente claro que yo le mostré el camino, como ya lo indica suficientemente que no he encontrado otra manera de sostener el significante más que con la escritura de S mayúscula.

El significante es lo que queda. Pero lo que se modula en la voz no tiene nada que ver con la escritura. Es en todo caso lo que demuestra perfectamente mi nudo bo, y esto cambia el sentido de la escritura. Esto muestra algo a lo que se pueden enganchar significantes. ¿Y cómo enganchamos estos significantes? Por medio de lo que llamo *dit-mension.*[2]

Lo escribo porque no estoy del todo seguro de que no se les haya escapado.

Dit-mension es *mención/mansión del dicho*. Esta manera de escribir tiene una ventaja, permite prolongar *mension* en *mensionge*,[3] lo que indica que el dicho no es en absoluto forzosamente verdadero.

1. Neubo es homófono de *noeud bo* (nudo bo). [N. de la T.]

2. *Dit-mension* (dicho-mención) produce en francés homofonía con *dimension* (dimensión) y con *dit-mansion* (dicho mansión). [N. de la T.]

3. *Mensionge* condensa *mension* (mención) y *mensonge* (mentira). [N. de la T.]

En otras palabras, el dicho que resulta de lo que se llama la filosofía está acompañado de cierta falta, que yo intento suplir recurriendo a lo que solo puede escribirse, el nudo bo, para que se le saque provecho.

En todo caso, lo que hay de *filia* en el *filo* con el que empieza la palabra *filosofía* puede adquirir un peso. La *filia* es el tiempo como pensamiento. El tiempo-pensado es la *filia*.

La escritura, me permito adelantarlo, cambia el sentido, el modo de lo que está en juego, a saber, la *filia* de la sabiduría. No es muy fácil sostener la sabiduría si no es con la escritura, la del nudo bo — de modo que, en suma, disculpen mi infatuación, con mi nudo bo intento nada menos que hacer la primera filosofía que me parece sostenerse.

La sola introducción de los nudos bo hace pensar que sostienen un hueso. Esto sugiere, si puedo decir así, lo suficiente algo que llamaré en esta oportunidad *osbjeto*.

Esto es lo que caracteriza la letra con la que acompaño este *osbjeto*, a saber, la letra *a* minúscula. Si reduzco este *osbjeto* a esta *a* minúscula, es precisamente para marcar que la letra no hace en esta oportunidad más que mostrar la intrusión de una escritura en tanto otra [*autre*], con una *a* minúscula.

La escritura en cuestión viene de otra parte que del significante. No fue sin embargo ayer cuando me interesé en este asunto de la escritura, y cuando la promoví la primera vez que hablé del rasgo unario, *einziger Zug* en Freud.

Debido al nudo borromeo, di otro soporte a este rasgo unario. Aún no les expuse este otro soporte. En mis notas, lo escribo *DI*. Son las iniciales de *droite infinie* [*recta infinita*].

Caracterizo la recta infinita, de la que no es la primera vez que me escuchan hablar, por su equivalencia con el círculo. Este es el principio del nudo borromeo. Si se combinan dos rectas con el círculo, se tiene lo esencial del nudo. ¿Por qué la recta infinita posee esta virtud o cualidad? Porque ella es la mejor ilustración del agujero, mejor que el círculo.

La topología nos indica que el círculo tiene un agujero en el medio. Uno empieza incluso a imaginar lo que constituye su centro, lo que se prolonga en todo tipo de efectos de vocabulario, el centro nervioso por ejemplo, del que nadie sabe exactamente lo que significa. La virtud de la recta infinita es tener el agujero todo alrededor. Es el soporte más simple del agujero.

Si nos referimos a la práctica, ¿qué nos ofrece esto?

El hombre, y no Dios, es un compuesto trinitario.

¿Compuesto de qué? De lo que llamamos *elemento*.

¿Qué es un elemento? Un elemento es, por un lado, lo que hace *uno* — en otras palabras, el rasgo unario — y lo que, por hacer *uno*, da inicio a la sustitución. La característica de un elemento es que se proceda a la combinatoria de elementos.

Real, imaginario y simbólico bien vale la otra tríada que, si se escucha la lección de Aristóteles, compone al hombre, a saber, *nóus, psyché, soma*, o incluso *voluntad, inteligencia, afectividad.*

Con la escritura del nudo borromeo intento introducir nada menos que lo que llamaré una lógica de bolsas y cuerdas.

Evidentemente, está la bolsa, cuyo mito, si puedo decir así, consiste en la esfera. Pero aparentemente nadie reflexionó lo suficiente sobre las consecuencias de la introducción de la cuerda. La cuerda prueba que una bolsa solo está cerrada si se la encordela. En toda esfera nos hace falta imaginar algo — que está, por supuesto, en cada punto de la esfera — que anuda con una cuerda esa cosa en la que se sopla.

Si en instantes les hablaré de los recuerdos infantiles de Joyce, es porque necesito mostrar cómo esta lógica llamada de bolsas y cuerdas puede ayudarnos a comprender de qué modo Joyce funcionó como escritor.

2

La gente escribe sus recuerdos infantiles. Esto tiene consecuencias. Es el pasaje de una escritura a otra escritura.

El psicoanálisis es otra cosa. Pasa por cierto número de enunciados. Nada dice que encamine a escribir. Con mi lenguaje estoy en vías de hacerles admitir que amerita pensárselo dos veces antes de pedir, en nombre de no sé qué inhibición, ser puesto en situación de escribir. Por mi parte, yo lo pienso mucho cuando me ocurre, como a todo el mundo, que vienen a pedirme eso. No está en absoluto decidido que con el psicoanálisis se llegue a escribir. Hablando con propiedad, esto supone una investigación de lo que significa escribir.

Lo que hoy les insinuaré atañe muy precisamente a lo que significa para Joyce.

Se me pasó por la cabeza — cabeza que en este caso dista de ser esférica porque se engancha con todo eso que ya saben — la idea de que algo le ocurrió a Joyce por una vía de la que creo poder dar cuenta.

Le ocurrió algo que hace que, en él, lo que llamamos corrientemente el ego desempeñe un papel completamente distinto del papel simple — que se imagina simple — que desempeña en el común de esos a los que se llama con razón mortales. El ego ejerció en él una función de la que solo pudo dar cuenta por mi modo de escritura.

Vale la pena señalar lo que me encaminó. Es que la escritura es esencial a su ego.

Él lo ilustró en un encuentro con ya no sé qué pelele que lo entrevistaba. No encontré su nombre en Ellmann, que es la más cuidada de sus biografías, seguramente no porque no esté allí, sino porque no tuve tiempo de buscarlo esta mañana. El episodio es muy conocido, y cualquiera de los biógrafos de Joyce da cuenta de él.

Alguien fue, pues, a verlo un día y le pidió que hablara de cierta imagen que reproducía un aspecto de la ciudad de Cork. Joyce, que sabía esperar a alguien a la vuelta de la esquina, le respondió que era Cork. A lo que el tipo dijo — *Pero es evidente, sé que es, digamos, la gran plaza de Cork, la reconozco. Pero ¿qué enmarca esta imagen?* Joyce le respondió — *Cork*, lo que quiere decir, traducido, *corcho*.

Esto ilustra el hecho de que, en lo que escribe, Joyce pasa siempre por esta relación con el marco. Basta leer la tablita de correspondencias que dio del *Ulysses* a Stuart Gilbert, que también dio, aunque algo diferente, a Linati, que dio a algunos otros, entre ellos a Valery Larbaud. En cada una de las cosas que él reúne, que relata para hacer esta obra de arte que es *Ulysses*, el marco tiene siempre por lo menos una relación de homonimia con lo que se supone que describe como imagen. Por ejemplo, cada uno de los capítulos de *Ulysses* se pretende sostenido por cierto estilo de marco, que se llama dialéctica o retórica o teología. Él vincula este marco con la índole misma de lo que cuenta. Esto recuerda mis pequeños redondeles, que también son el soporte de algún marco.

La pregunta es qué pasa cuando algo le sucede a alguien como consecuencia de una falta.

Esta falta no está únicamente condicionada por el azar. El psicoanálisis nos enseña, en efecto, que una falta nunca se produce por azar. Hay detrás de todo lapsus, para llamarlo por su nombre, una finalidad significante. Si existe un inconsciente, la falta tiende a querer expresar algo, que no es solo que el sujeto sabe, puesto que el sujeto reside en esta división misma que en su momento les representé con la relación de un significante con otro significante.

La falta expresa la vida del lenguaje. Por el lenguaje, *vida* es algo completamente distinto de lo que se llama simplemente *vida*. Lo que significa *muerte* para el soporte somático tiene tanto lugar como *vida* en las pulsiones que dependen de lo que acabo de llamar la vida del lenguaje. Las pulsiones en cuestión dependen de la relación con el cuerpo, y la relación con el cuerpo no es una relación simple en ningún hombre — además de que el cuerpo tiene agujeros. Es incluso, según la opinión de Freud, lo que habría debido encaminar al hombre hacia esos agujeros abstractos que conciernen a la enunciación de lo que sea.

Esta referencia sugiere que es preciso intentar librarse de la idea de eternidad. Es una idea esencialmente confusa que solo se liga al tiempo pasado — *filia* de la que hablaba hace poco. Se piensa un amor eterno, y ocurre incluso que se habla de él a tontas y a locas, sin saber en absoluto lo que se dice, porque se entiende de este modo la otra vida, si puedo expresarme así. Ven cómo todo se liga, y adónde los conduce esta idea de eternidad, de la que nadie sabe lo que es.

Respecto de Joyce, hubiera podido leerles una confidencia que nos hace en el *Portrait of the Artist as a Young Man*.

A propósito de Tennyson, de Byron, de cosas que se refieren a los poetas, se encontró con compañeros dispuestos a atarlo a una alambrada de púas, y darle a él, James Joyce, una paliza. El compañero que dirigía toda la aventura era un tal Heron, término que no es indiferente, puesto que es el *eron*. Este Heron le pegó, pues, durante cierto tiempo ayudado por algunos otros compañeros.

Después de la aventura, Joyce se pregunta por lo que hizo que, pasada la cosa, él no estuviera resentido. Se expresa entonces de una manera muy pertinente, como puede esperarse de él, quiero decir que metaforiza la relación con su cuerpo. Él constata que todo el asunto se suelta *como una cáscara*, dice.

¿Qué nos indica esto si no algo que concierne en Joyce a la relación con el cuerpo, relación ya tan imperfecta en todos los seres humanos?

¿Quién sabe lo que pasa en su cuerpo? Hay en esto algo extraordinariamente sugestivo. Algunos incluso le dan este sentido al inconsciente. Sin embargo, si hay algo que desde el origen he articulado con cuidado, es que el inconsciente no tiene nada que ver con el hecho de que uno ignore montones de cosas respecto de su propio cuerpo. En relación con lo que se sabe, es de una naturaleza completamente distinta. Se saben cosas que dependen del significante.

La antigua noción del inconsciente, lo *Unerkannt*, se apoyaba precisamente en nuestra ignorancia de lo que pasa en nuestro cuerpo. El inconsciente de Freud es justamente la relación que hay entre un cuerpo que nos es ajeno y algo que forma círculo, hasta recta infinita, y que es el inconsciente, siendo estas dos cosas de todos modos equivalentes una a la otra.

¿Qué sentido dar entonces a eso que Joyce testimonia?

No se trata simplemente en su testimonio de la relación con su cuerpo, sino, si puedo decirlo así, de la psicología de esta relación. Después de todo, la psicología no es otra cosa que la imagen confusa que tenemos de nuestro propio cuerpo. Pero esta imagen confusa implica afectos, para llamar a las cosas por su nombre. Si se imagina justamente esta relación psíquica, hay algo psíquico que se afecta, que reacciona, que no está separado, a diferencia de lo que testimonia Joyce después de haber recibido los bastonazos de sus cuatro o cinco compañeros. En Joyce solo hay algo que no pide más que irse, desprenderse como una cáscara.

Resulta curioso que haya gente que no experimente afecto por la violencia sufrida corporalmente. La cosa es en este caso por otra parte ambigua — quizá le causó placer, y no se excluye en absoluto el masoquismo entre las posibilidades de estimulación sexual de Joyce, quien ha insistido bastante en ello respecto de Bloom. Pero más bien sorprenden las metáforas que utiliza, a saber, el desprendimiento de algo como una cáscara. Él no gozó esa vez, experimentó una reacción de asco. Y en esto hay algo que tiene un valor psicológico. Ese asco concierne, en suma, a su propio cuerpo. Es como alguien que excluye, ahuyenta el mal recuerdo.

Relacionarse con el propio cuerpo como algo ajeno es ciertamente una posibilidad que expresa el uso del verbo *tener*. Uno tiene su cuerpo, no lo es en grado alguno. De aquí que se crea en el alma, después de lo cual no hay razones para detenerse, y también se piensa que se tiene un alma, lo que es el colmo. Pero la forma, en Joyce, del *abandonar*, del *dejar caer* la relación con el propio cuerpo resulta completamente sospechosa para un analista, porque la idea de sí mismo como cuerpo tiene un peso. Es precisamente lo que se llama el ego.

Si al ego se lo llama narcisista, es porque, en cierto nivel, hay algo que sostiene el cuerpo como imagen. En el caso de Joyce, que esta imagen no esté implicada en esta oportunidad, ¿no es acaso lo que marca que el ego tiene en él una función muy particular? ¿Y cómo escribirlo en mi nudo bo?

En este momento, atravieso algo, y no es forzoso que ustedes lo sigan.

¿Hasta dónde llega, si puedo decir así, la *père-version*?[4] (Escrita como saben, desde hace tiempo, que la escribo.)

La *père-version* sanciona el hecho de que Freud sostiene todo en la función del padre. Y eso es el nudo bo.

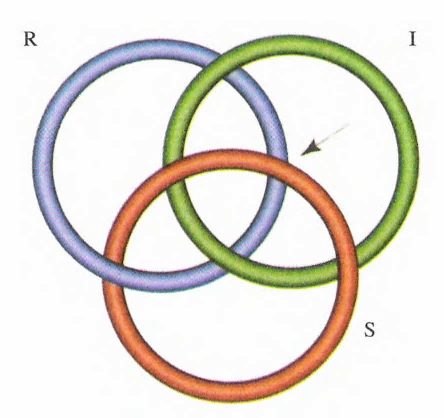
El nudo bo no es más que la traducción de algo que me recordaban incluso anoche, que el amor, y por añadidura el amor que se puede calificar de eterno, se dirige al padre, en virtud de que se lo considera portador de la castración. Por lo menos, es lo que expone Freud en *Tótem y tabú* con la referencia a la horda primitiva. Los hijos aman al padre en la medida en que están privados de mujer.

Se trata de algo completamente singular y sorprendente, que solo sanciona la intuición de Freud.

Yo intento dar otro cuerpo a esta intuición en mi nudo bo, que está bien pensado para evocar el monte Neubo, donde, como se dice, se otorgó la Ley — que no tiene absolutamente nada que ver con las leyes del mundo real, leyes que siguen siendo un interrogante eternamente planteado. La Ley de la que se trata en este caso es simplemente la ley del amor, es decir, la *père-version*.

Resulta muy curioso que aprender a escribir, por lo menos a escribir mi nudo bo, sirva para algo. Les ilustraré de inmediato estas palabras.

Supónganse que haya en algún lado, especialmente aquí, un error, a saber, que los cortes cometan una falta. Supónganse que aquí donde lo indico, el tercer redondel pase por encima de R mayúscula en lugar de pasar por debajo. ¿Qué resulta de ello?



El nudo mal hecho

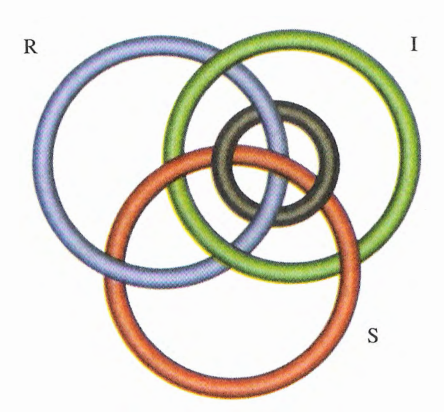
4. Cf. nota 13, p. 20. [N. de la T.]

I mayúscula no tiene más que soltarse. Se escurre, exactamente como lo que Joyce experimenta después de haber recibido su paliza. Se escurre, la relación imaginaria no tiene lugar. Además esto hace pensar que si Joyce se interesó tanto en la perversión, fue quizá por otra cosa. Quizá, después de todo, le repugnaba la paliza. Quizá no era un verdadero perverso.

¿Por qué Joyce resulta tan ilegible? Hay que intentar imaginarse por qué. Quizá sea porque no suscita en nosotros ninguna simpatía. Pero ¿no podría sugerirnos algo para nuestro asunto el hecho patente de que él tiene un ego de una naturaleza completamente distinta?

Precisamente, en el momento de su rebelión — porque es un hecho que logra liberarse de sus compañeros —, este ego no funciona, no de inmediato, sino que funciona justo después, cuando Joyce testimonia no experimentar ningún reconocimiento, si puedo decirlo así, hacia nadie por la paliza que recibió.

Miren el nudo. Nada más común para imaginar que este error, esta falta, este lapsus. ¿Por qué no ocurriría que un nudo no sea borromeo, que eso falle? Yo he cometido diez mil veces errores en el pizarrón dibujando el nudo. Pues bien, sugiero suponer ahora la corrección de este error.



El ego corrector

Esto es exactamente lo que pasa, y donde represento el ego como corrector de la relación faltante, es decir, lo que en el caso de Joyce no anuda de manera borromea lo imaginario con lo que encadena lo real y el inconsciente. Por este artificio de escritura, se restituye, diré yo, el nudo borromeo.

Como ven, no se trata de una cara sino de un hilo. La geometría común trata de las caras, de allí proviene la palabra *cara*. Los poliedros, todo está lleno de caras, aristas y vértices. Pero el nudo nos introduce en otra dimensión, de la que diré que, a diferencia de la evidencia de la cara geométrica, está vaciado. Y justamente porque está vaciado [*évidé*], no es evidente [*évident*].

Alguien antes me había interpelado — *¿Por qué no dice lo verdadero sobre lo verdadero?* No digo lo verdadero sobre lo verdadero porque decir lo verdadero sobre lo verdadero es una mentira.

Lo verdadero *intensional* — me permitiré escribir aquí *intensión*, que ya he distinguido de la palabra *extensión* — puede, de tiempo en tiempo, alcanzar algo real. Pero es por azar.

No imaginamos hasta qué punto se cometen fallas en la escritura. El *lapsus calami* no está primero respecto del *lapsus linguae*, pero puede concebirse que toca lo real.

Yo sé perfectamente que mi nudo es solo eso por lo que se introduce lo real como tal. *No hay que impresionarse*, no es algo que tenga consecuencias importantes. Solamente yo sé manipularlo, pero para utilizarlo, porque me sirve para explicarles algo. Se puede tolerar, ya que es la situación en que se encuentran ustedes, que juguetee con mis escasos medios.

Precisamente, esta es una manera de articular que toda sexualidad humana es perversa, si seguimos bien lo que dice Freud. Él nunca logró concebir dicha sexualidad más que como perversa, y en este punto justamente yo interrogo la fecundidad del psicoanálisis.

A menudo me han escuchado enunciar que el psicoanálisis no fue capaz de inventar una nueva perversión. Es triste. Si la perversión es la esencia del hombre, ¡qué práctica infecunda! Pues bien, pienso que, gracias a Joyce, tocamos algo en lo que no había pensado.

No lo pensé de inmediato, sino que se me presentó con el tiempo. El texto de Joyce está enteramente construido como un nudo borromeo. Lo que me sorprende es que esto solo escapaba a él, a saber, no hay huella en toda su obra de algo que se le parezca. Pero esto me parece más bien un signo de autenticidad.

Cuando se lee el texto de Joyce, y sobre todo a sus comentadores, sorprende el número de enigmas que contiene. No es solo algo que abunda, sino también algo con lo que Joyce jugó, sabiendo perfectamente que habría joyceanos durante doscientos o trescientos años. Son personas que únicamente se ocupan de resolver los enigmas. La cosa consiste, como mínimo, en preguntarse por qué Joyce puso eso en ese lugar. Naturalmente, siempre encuentran una razón. Puso eso en ese lugar porque justo después hay otra palabra, etc. En resumen, es exactamente como en mis historias de *osbjeto*, *mensionge*, *dit-mension* y todo lo que sigue. Pero en mí hay razones, quiero expresar algo, utilizo equívocos, mientras que con Joyce uno ya no entiende nada,[5] tanto más cuanto que él sabía un montón de latín.

Felizmente, en una época me interesé en el enigma. Lo escribo E_e, E subíndice *e*. Se trata de la enunciación y del enunciado. El enigma consiste en la relación de E mayúscula con *e* minúscula. Se trata de saber por qué diablos se pronunció tal enunciado. Es un asunto de enunciación, y la enunciación es el enigma llevado a la potencia de la escritura.

Vale la pena detenerse en esto. ¿Que Joyce sea el escritor por excelencia del enigma no sería la consecuencia del ensamblaje tan mal hecho de este ego, de función enigmática, de función reparatoria?

Si no fuera tan tarde, habría podido citarles un montón de ejemplos de que Joyce es por excelencia el escritor del enigma. Los invito a verificarlo. Existe la traducción francesa de *Ulysses* y se encuentra en Gallimard, si no, tienen el viejo volumen de la época de Sylvia Beach.

3

Antes de dejarlos, señalaré algunas cositas que me parecen notables.

Primer punto. Es preciso que ustedes capten lo que les he dicho de la relación del hombre con su cuerpo, y que depende enteramente de que el hombre dice que él tiene el cuerpo, su cuerpo. Ya decir *su* es decir que lo posee, como un mueble, por supuesto. Esto no tiene nada que ver con lo que sea que permita definir estrictamente al sujeto, el cual solo se define de manera correcta por estar representado por un significante ante otro significante.

Aquí una observación que quizá podría frenar un poquito lo que abisma en lo que podemos abarcar de la *père-version* por el uso del nudo borromeo. Nos sorprende completamente que haya algo donde el cuerpo

5. La expresión francesa *y perdre son latin*, que significa "ya no entender nada", puede traducirse literalmente como *perder allí su latín*. [N. de la T.]

ya no sirva como tal — es la danza. Esto permitiría escribir de manera algo distinta el término *condanzación*.

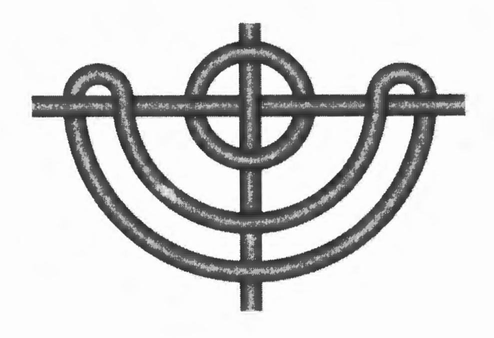
Otro tema. ¿Lo real es recto? Me gustaría hacerles notar que en la teoría de Freud lo real no tiene nada que ver con el mundo. Él nos explica con algo que concierne precisamente al ego, a saber, el *Lust-Ich*, que hay una etapa de narcisismo primario que se caracteriza, no porque no haya sujeto, sino porque no hay relación del interior con el exterior.

Seguro tendré que retomarlo, no digo forzosamente ante ustedes, porque después de todo hoy no tengo ningún tipo de certeza de que el año que viene aún posea este anfiteatro. Pero supónganse que encuentre en algún lado un sitio de setenta metros cuadrados. Pues bien, eso dará lugar para ocho personas contándome a mí, y es lo que más deseo.

Aún faltaría que diga algunas palabras que había preparado sobre la famosa epifanía de Joyce, que encontrarán en todos los recodos.

Les ruego que verifiquen lo siguiente. Cuando él da una lista, todas sus epifanías se caracterizan siempre por lo mismo, que es precisamente la consecuencia resultante del error en el nudo, a saber, que el inconsciente está ligado a lo real. Cosa fantástica, Joyce mismo no dice otra cosa. Se lee claramente en Joyce que la epifanía es lo que hace que, gracias a la falta, se anuden inconsciente y real.

Hay un último esquema que puedo, pese a todo, dibujarles. Si aquí está el ego tal como lo he dibujado hace un rato, nos encontramos en posición de ver reconstituirse el nudo borromeo. La ruptura del ego libera la relación imaginaria, porque es fácil imaginar que lo imaginario se soltará, dado que sin duda el inconsciente se lo permite.



Reconstitución del nudo borromeo

Estas son unas pocas indicaciones que quería darles en esta última reunión. Se piensa *contra* un significante. Este es el sentido que he dado a la palabra *apensamiento*. Uno se apoya contra un significante para pensar.

Ya está, los dejo libres. Este año no habrá última reunión. Contaba con que fuera el 18, pero como los exámenes comienzan el 17, los dispenso de trasladarse.

11 DE MAYO DE 1976

NOTA

Se encontrará en primer lugar como anexo la conferencia a la que se refiere Lacan muy al comienzo del Seminario. Se trata de la que dio en junio de 1975, a pedido de Jacques Aubert, en la apertura del Simposio Joyce en la Sorbona. Ulteriormente Lacan compuso con el mismo título, "Joyce el Síntoma", un escrito destinado a las actas del Simposio, que incluí en el libro de los *Autres écrits* de Lacan (París, Seuil, 2001, pp. 565-570). Una primera versión del texto de la conferencia, que yo había establecido a partir de notas que tomó Éric Laurent, había aparecido en la revista freudiana *L'Âne*, que dirige Judith Miller.

Segundo anexo: la ponencia de Jacques Aubert en el Seminario, cuyo texto fue revisado por su autor para la presente edición.

Finalmente, Jacques Aubert, que estuvo al principio del *Sinthome*, y para quien la memoria de Jacques Lacan sigue siendo querida, aceptó releer el conjunto del manuscrito y redactó, a pedido mío, notas de lectura que constituyen un admirable *criticism* que, en su doble calidad de joyceano y de lacaniano, solo él podía hacer. Señalo los libros publicados bajo su dirección: *Joyce avec Lacan*, que editó Navarin en 1987; la edición de las *Oeuvres* de Joyce en Gallimard, en la "Bibliothèque de la Pléiade", cuyo aparato crítico menciona *El sinthome*; y, el año pasado, en Gallimard, la nueva traducción de *Ulysse*.

Tiene toda mi gratitud.

J.A.M., 7 DE ENERO DE 2005

NOTA A POSTERIORI

Al releer en las pruebas las notas de lectura con las que había pedido a Jacques Aubert que socorriera mi ciencia joyceana, me di cuenta de que estas hacían resaltar la ausencia de indicaciones semejantes referidas a otros campos del saber recorridos o mencionados en *El sinthome*.

Dado el carácter a veces críptico de este Seminario, me pareció que era posible que el lector de 2005 deseara de buena fe tener a mano una "ayuda" para leerlo, y que en este caso se le podría brindar un servicio en absoluto desdeñable. Sin embargo, la antipatía que me produce proporcionarle al lector un aparato crítico que, al gratificarlo instantáneamente, lo privaría de este modo de ese más precioso saber que solo se adquiere atravesando la perplejidad, me condujo a ejercitarme en el estilo de *eftsooneries* que constituye el arte de Jacques Aubert (véase lo que dice al respecto Lacan, p. 72, y el comentario de J. Aubert, p. 191).

Para no demorar la publicación, me contenté con escarbar en mis recuerdos, en las búsquedas que había llevado a cabo durante años para pasar al escrito este Seminario, y más generalmente en mi práctica de la enseñanza de Lacan, que me esfuerzo por elucidar, especialmente con miras a esta edición, en mi curso del Departamento de Psicoanálisis (Universidad París-VIII).

La audiencia, con su crecimiento aún más marcado este año, me proporciona el testimonio del renovado interés por los estudios lacanianos que logró suscitar la actual promoción de diversos métodos, tan expeditivos como necios y dañinos, de autocoerción mental inducida (las TCC). Los esfuerzos de esta "ortodoxia" para imponerse, en conformidad con su naturaleza profunda, de modo autoritario y con descaro vuelven tanto más oportuno para los clínicos introducirse en la disciplina hereje y desviada del *sinthome*. De allí los cursos que dedico este año al presente Seminario, y que están destinados a aparecer en *La Cause freudienne*, revista de la Escuela de la Causa Freudiana (París, ediciones Navarin, distribución Seuil).

Con la misma idea, hice confeccionar por primera vez un índice de nombres propios en esta edición.

J.A.M., 17 DE ENERO DE 2005

ANEXOS

JOYCE EL SÍNTOMA

por Jacques Lacan

Conferencia dictada el 16 de junio de 1975
en el gran anfiteatro de la Sorbona, en la apertura
del V Simposio internacional James Joyce.

Hoy no me encuentro en mi mejor forma, por todo tipo de razones.

Con el beneplácito de Jacques Aubert, a cuya insistencia deben el verme aquí — Jacques Aubert, que es un joyceano eminente, y cuya tesis sobre la estética de Joyce es una obra eminentemente recomendable —, escogí como título "Joyce el Síntoma".

Sobre este asunto, me perdonarán si pudrimito un poco — no durará mucho — el Joyce de *Finnegans Wake*, que es el sueño que él lega, puesto como conclusión de — ¿qué? Es lo que quisiera intentar decir.

Este sueño pone, a la obra, fin — *Finnegan* — por no poder hacer nada mejor.

Prosigo. ¿Por qué querer que la podredumbre en la que el hombre podspera — que suena como "podrirse esperando" —, por qué querer que la prensadumbre, que nos atiborra de noticias, transmita correctamente mi título? Ni siquiera saben lo que es Jacques Lacan, les daría igual *Jules Lacue* — que es además la pronunciación inglesa de lo que nosotros llamamos, en nuestra lengua, la verga [*la queue*]. ¿Por qué imprimirían "Joyce el Síntoma"? Jacques Aubert se lo comunica, entonces meten "Joyce el Símbolo". Por supuesto, todo esto a ellos les da lo mismo.

Del sín que toma al sím que bolo, ¿qué importancia tiene esto en el *bosom* de Abraham, donde el todopodrido se reencontrará con su condición de afortucriado por toda la aturnidad?

Sin embargo, me corrijo. Tom, tombre, tombrecito vive aún en la lengua que se ha creído obligada, entre otras lenguas, a tumbar la cosa coincidente. Porque es lo que esto quiere decir.

Remítanse al Bloch y von Wartburg, diccionario etimológico de base sólida, donde leen que el *symptôme* se escribió primero *sinthome*.

"Joyce el *sinthome*" produce homofonía con la santidad,[1] que tal vez algunos aquí recuerden que yo televisioné.

Si se sigue un poco la lectura de esta referencia en el Bloch y von Wartburg que comentamos, se descubre que Rabelais hace del *sinthome* el *symptomate*. No resulta sorprendente, es médico, y *symptôme* ya debía de tener su lugar en el lenguaje médico, pero no es seguro. Si sigo en la misma vena, diré que él sintraumatiza algo.

Lo importante para mí no es imitar *Finnegans Wake* — nunca estaremos a la altura de esta tarea —, sino decir de qué modo al plantear este título, "Joyce el Síntoma", doy a Joyce nada menos que su nombre propio, ese en el que creo que se habría reconocido en la dimensión de la nominación.

Se trata de una suposición. Se habría reconocido si yo hoy aún pudiera hablarle. Sería centenario, y no es algo común — no es común seguir viviendo tanto tiempo, sería una notable adición.

Encuentro

Cuando salía de un ambiente bastante sórdido, de Stanislas para decir su nombre — educado por curas, ¡vaya!, como Joyce, pero por curas menos serios que los suyos, que eran jesuitas, y sabe Dios lo que él supo hacer con ello —, en resumen, cuando emergía de ese ambiente sórdido, resulta que a los diecisiete años, gracias a que frecuentaba lo de Adrienne Monnier, me topé con Joyce. Así como asistí, cuando tenía veinte años, a la primera lectura de la traducción francesa que había aparecido de *Ulises*.

Las casualidades nos empujan a diestra y siniestra, y con ellas construimos nuestro destino, porque somos nosotros quienes lo trenzamos como tal. Hacemos de ellas nuestro destino porque hablamos. Creemos que decimos lo que queremos, pero es lo que han querido los otros, más específicamente nuestra familia, que nos habla. Este *nos* debe entenderse como un complemento directo. Somos hablados y, debido a esto, hacemos de las casualidades que nos empujan algo tramado.

Hay, en efecto, una trama — nosotros la llamamos nuestro destino. De manera que seguramente no fue casual, aunque sea difícil encontrar el hilo, que me topara con James Joyce en París, pese a que él estaría mucho tiempo más en esta ciudad.

1. Cf. nota 7, p. 14. [N. de la T.]

Discúlpenme por contarles mi historia, pero pienso que solo lo hago en homenaje a James Joyce.

Universidad y psicoanálisis

Siempre he llevado conmigo en mi existencia, errante como la de todo el mundo, una cantidad enorme de libros — los hay hasta por aquí —, entre los cuales los de Joyce no llegan más que hasta acá — los otros son sobre Joyce.

A estos los leía de vez en cuando, pero este último tiempo me dediqué a ellos un montón, como puede atestiguar Jacques Aubert. Pude observar en ellos, más que diferencias, un singular equilibrio en la manera en que se recibe a Joyce, y que depende de la perspectiva desde la cual se lo aborda.

Conforme a lo que el mismo Joyce sabía que le sucedería póstumamente, el que domina es el universitario. Es casi exclusivamente el universitario quien se ocupa de Joyce, lo que resulta por completo sorprendente.

Joyce lo había dicho — "Lo que escribo no cesará de dar trabajo a los universitarios". Y esperaba nada menos que darles ocupación hasta la extinción de la Universidad. Y las cosas van en esa dirección. Evidentemente esto solo puede ocurrir porque el texto de Joyce abunda en problemas completamente cautivantes, fascinantes, que alimentan a los universitarios.

Yo no soy un universitario, contrariamente a lo que me atribuyen de profesor, de maestro, y otras bromas. Soy un analista [*analyste*], lo que produce de inmediato homofonía con los cuatro maestros analistas [*annalistes*], que Joyce tiene muy en cuenta en *Finnegans*, y que fundaron las bases de los anales de Irlanda. Yo soy otro tipo de analista.

No puede decirse que Joyce se interesara en el análisis, que surgió después. Autores dignos de confianza, que conocían bien a Joyce — yo lo presentí —, que eran amigos de él, afirman de buena gana que, si él *freudened*, si él freudenedó, no lo hizo sin aversión. Creo que es cierto.

Encuentro prueba de ello en el hecho de que en la constelación del sueño del que no hay despertar, pese a la última palabra, *Wake*, en la trama de los personajes de *Finnegans*, están esos dos gemelos — Shem, a quien me permitirán llamar Shemptôme, y Shaun.

Espero que se pronuncie así porque no se lo consulté a Jacques Aubert, quien, en lo que hace a la pronunciación, me ayudó mucho.

Están, pues, el Shemptôme y el Shaun. Están anudados — nada más anudado que unos gemelos. Al otro — no a Shem, al que llama *the penman*, el escribiente —, a Shaun, Joyce le adhiere el doctor Jones. Se trata de ese analista al que Freud, que sabía lo que hacía, le encargó su biografía. Él lo conocía bien, es decir que estaba seguro de que Jones no introduciría la más mínima fantasía, que no se permitiría, entre otras cosas, introducir la mordida, el mordiscón, el *agenbite of inwit*. En alguna parte de *Ulises*, Stephen Dedalus habla del *agenbite of inwit*, de la *morsure* [mordiscón] — no sé por qué se lo traduce así en francés — *de l'ensoi* [del *ensí*], cuando más bien significa el *wit*, el *wit* interior, el mordiscón del chiste, el mordiscón del inconsciente. Con Jones Freud estaba tranquilo — sabía que su biografía sería una hagiografía.

Evidentemente, que Joyce shaunice, si puedo decirlo así, al Jones en cuestión nos da una idea de la importancia, como dijo alguien, de ser Ernest. Mucho más que Joyce, Jones — lo digo porque lo conocí — hacía remilgos sobre el hecho de llamarse Ernest. Pero era sin duda debido a la obra de ese título, tan sorprendente, de Wilde, que Joyce tiene muy en cuenta. Más de una vez en *Finnegans* surge esta referencia a la importancia de llamarse Ernest.

Desabonado del inconsciente...

Todo esto solo llevó a darse cuenta de que no es lo mismo decir *Joyce el sinthome* que *Joyce el símbolo*.

Si digo *Joyce el Síntoma* es porque el síntoma anula el símbolo, si puedo continuar en esta vena. No es solamente *Joyce el Síntoma*, es Joyce como, si me permiten, desabonado del inconsciente.

Lean *Finnegans Wake*, se darán cuenta de que es algo que juega, no en cada línea, sino en cada palabra, con el *pun*, un *pun* muy, muy particular. Léanlo, no hay una sola palabra que no esté hecha como las primeras, cuya tónica intenté marcarles con "*pourspère*", hecha con tres o cuatro palabras[2] que por su uso destellan, chispean. Sin duda resulta fascinante, aunque, a decir verdad, el sentido, en el sentido que le damos habitualmente, se pierde.

2. *Pourspère* (que tradujimos por *podspera*) se compone en francés de los términos *pourrir* (pudrir), *espérer* (esperar), *pour* (para), *père* (padre). [N. de la T.]

En *Structure and Motif in "Finnegans Wake"*, Clive Hart habla de no sé qué de decepcionante en el uso que hace Joyce de este tipo de *pun*. Atherton, en su libro *The Books at the Wake*, lo refiere a *the unforeseen*, lo imprevisto. Este *pun* es más bien el *portemanteau* en el sentido de Lewis Carroll, en el que él es un precursor — y sin duda, resume Atherton, Joyce debió de sentirse algo importunado por haberlo hallado bastante tarde.

Lean páginas de *Finnegans Wake* sin intentar comprender. Se lee. Si se lee, como me hacía notar alguien cercano a mí, es porque está presente el goce de quien lo escribió. Pero lo que uno se pregunta, por lo menos la persona en cuestión, es por qué Joyce lo publicó. ¿Por qué finalmente publicó, con pelos y señales, este *Work* que estuvo diecisiete años *in progress*?

Afortunadamente existe una sola edición, lo que permite designar, cuando se la cita, la línea en la página adecuada, es decir, en la página que siempre llevará el mismo número. Si hubiera que editarlo, como los otros libros, con diversas paginaciones, ¡cómo haríamos para orientarnos!

Si él estuviera aquí, esperaría convencerlo de que haberlo publicado prueba que él quería ser Joyce el Síntoma, en la medida en que da el aparato, la esencia, la abstracción del síntoma. Si de algo da cuenta lo que observó Clive Hart, a quien si se lo sigue paso a paso al final nos sentimos cansados, es que esto prueba que los síntomas de ustedes son lo único que tanto a ustedes como a cualquiera les interesa. El síntoma en Joyce es un síntoma que no les concierne en nada, es el síntoma en la medida en que no hay ninguna oportunidad de que atrape algo del inconsciente de ustedes. Creo que así se entiende lo que me decía la persona que me preguntaba por qué lo había publicado.

Habría que seguir esta problemática de la obra capital y última, de la obra a la que en suma Joyce reservó la función de ser su escabel. Porque desde el principio él quiso ser alguien cuyo nombre, precisamente el nombre, sobreviviera para siempre. Para siempre significa que él marca una fecha. Nunca se había hecho literatura así. Y para subrayar el peso de esta palabra *literatura*, señalaré el equívoco con el que juega a menudo Joyce — *letter, litter*. La letra es la basura. Ahora bien, si no existiera este tipo de ortografía tan especial que es la de la lengua inglesa, las tres cuartas partes de los efectos de *Finnegans* se perderían.

El colmo, puedo decirlo, que debo por otra parte a Jacques Aubert, es — *Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly?* Si yo hubiera encontrado este escrito, ¿habría o no percibido — *Où es ton cadeau, espèce d'imbécile?* [¿Dónde está tu regalo, pedazo de imbécil?]?

Lo inaudito es que esta homofonía, en este caso translingüística, solo se apoya en una letra conforme a la ortografía de la lengua inglesa. Ustedes no sabrían que *who* puede transformarse en *où* si no supieran que *who* en sentido interrogativo se pronuncia así. Hay no sé qué de ambiguo en este uso fonético, que escribiría igualmente *faunético*. Lo faunesco de la cosa descansa por entero en la letra, a saber, en algo que no es esencial a la lengua, sino que está trenzado por los accidentes de la historia. Que alguien lo utilice prodigiosamente interroga en sí lo que ocurre con el lenguaje.

He dicho que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Resulta raro que también pueda juzgar *desabonado del inconsciente* a alguien que estrictamente solo juega con el lenguaje, aunque se sirva de una lengua entre otras que es, no la suya — porque la suya es justamente una lengua borrada del mapa, a saber, el gaélico, del que conocía algunas cositas, bastante para orientarse, pero no mucho más —, no la suya, pues, sino la de los invasores, los opresores.

Joyce dijo que Irlanda tenía un dueño y una dueña, el dueño era el Imperio Británico, y la dueña la Santa Iglesia católica, apostólica y romana, siendo ambos el mismo tipo de flagelo. Esto es precisamente lo que se observa en lo que hace de Joyce el síntoma, el síntoma puro de lo que es la relación con el lenguaje, en la medida en que lo reducimos al síntoma — a saber, a lo que tiene por efecto, cuando a este efecto no se lo analiza —, diré más, que nos prohibimos jugar con cualquiera de los equívocos que conmoverían el inconsciente en cualquiera.

El goce, no el inconsciente

Si el lector se fascina, es porque, conforme a ese nombre que hace eco al de Freud — después de todo Joyce tiene una relación con *joy*, el goce, si se lo escribe en lalengua que es la inglesa —, este alborozo, este goce es lo único que podemos atrapar de su texto. Ahí está el síntoma.

El síntoma, en la medida en que nada lo liga a lo que es lalengua misma en la que él sostiene esta trama, estas estrías, este trenzado de tierra y aire con el que comienza *Chamber Music*, su primer libro publicado, libro de poemas, el síntoma es puramente lo que condiciona lalengua, pero de cierta manera Joyce lo eleva a la potencia del lenguaje sin que, sin embargo, nada de ello sea analizable.

Es lo que sorprende, y literalmente desconcierta [*interdit*], en el sentido en que se dice *quedo perplejo* [*je reste interdit*].

Que se utilice la palabra *interdire*[3] para decir *dejar estupefacto* [*stupéfaire*] tiene su importancia. Esto constituye la sustancia del aporte de Joyce, y por lo que, de cierta manera, después de él la literatura ya no puede ser lo que había sido.

Por algo *Ulises* aspira, aspira a algo homérico, aunque no exista la menor relación, pese a que Joyce lanzara a los comentadores sobre ese terreno, entre lo que pasa en *Ulises* y lo que ocurre con la *Odisea*. Identificar a Stephen Dedalus con Telémaco...

Se rompen la cabeza para orientar el conjunto del comentario hacia la *Odisea*. ¿Y cómo pensar que Bloom es para Stephen, de algún modo, su padre, cuando Stephen no tiene nada que ver con él, excepto el cruzárselo cada tanto en Dublín, si no fuera que el propio Joyce ya señala y muestra que toda la realidad psíquica, es decir el síntoma, depende, en última instancia, de una estructura donde el Nombre del Padre es un elemento incondicionado?

No es lo mismo el padre como nombre que como aquel que nombra. El padre es este cuarto elemento — recuerdo aquí algo que solo puede ser considerado por una parte de mis oyentes —, este cuarto elemento sin el cual nada es posible en el nudo de lo simbólico, lo imaginario y lo real.

Pero hay otra manera de llamarlo. Así, lo que atañe al Nombre del Padre, en la medida en que Joyce testimonia sobre él, hoy lo recubro con lo que conviene llamar el *sinthome*.

En la medida en que el inconsciente se anuda con el *sinthome*, que es lo que hay de singular en cada individuo, puede decirse que Joyce, como se escribió en algún lado, se identifica con lo *individual*. Él es aquel que tiene el privilegio de haber llegado al extremo de encarnar en él el síntoma, por lo que, habiéndose reducido a una estructura que es la del *lom*, si me permiten escribirlo simplemente con un *l.o.m.*,[4] escapa a toda muerte posible.

De este modo él se transporta como algo que pone un punto final a cierto número de ejercicios. Pone un término. Pero ¿cómo entender el sentido de este "término"?

Resulta sorprendente que Clive Hart haga hincapié en lo cíclico y la cruz como eso a lo que sustancialmente Joyce se apega. Algunos de ustedes saben que con ese círculo y esa cruz yo dibujo el nudo borromeo. Interrogar

3. *Interdire*: literalmente, "interdecir", significa tanto "poner en entredicho" como "prohibir", "inhabilitar" y "asombrar". [N. de la T.]

4. *Lom* es homófono de *l'homme* (el hombre). [N. de la T.]

a Joyce sobre lo que produce este nudo, a saber, la ambigüedad del 3 y del 4, a saber, eso a lo que permanecía pegado, atado, a la interrogación de Vico, a cosas peores, a la conversación con los espíritus, que Atherton ubica, por otra parte, bajo el título general de *spiritualism*, lo que me llama la atención, porque hasta ahora yo lo había llamado espiritismo. Seguramente sorprende ver que, llegado el caso, esto contribuye en *Finnegans* en calidad de síntoma.

Esto no es todo, porque resulta difícil no tener en cuenta esta ficción que puede ubicarse bajo la rúbrica de la iniciación. ¿En qué consiste lo que se transmite en este registro y con este término? ¿Cuántas asociaciones levantan estandartes cuyo sentido no comprenden? Que Joyce se haya deleitado con *Isis Unveiled* de Madame Blavatsky es algo de lo que me entero por Atherton, y que me deja estupefacto. La forma de debilidad mental que implica toda iniciación es lo que me atrapa más, y quizá me hace subestimarla.

Hay que decir que, poco después del momento en que, gracias a Dios, me topé con Joyce, yo iba a encontrar a un tal René Guénon, que no valía mucho más que lo peor que hay en materia de iniciación. *Hi han a pas*,[5] que se escribe como el del asno al que Joyce alude como al punto central de esos cuatro términos que son el Norte, el Sur, el Este y el Oeste, como al punto de cruce de la cruz — un asno lo sostiene, sabe Dios que Joyce da cuenta de ello en *Finnegans*.

Pero, sin embargo, ¿cómo llamar finito a *Finnegans*, ese sueño, puesto que ya su última palabra solo puede reunirse con la primera, el *the* con el cual termina, que se engancha con el *riverrun*, con el que comienza, lo que indica lo circular? Para decirlo todo, ¿cómo Joyce pudo dejar escapar en ese punto lo que actualmente introduzco del nudo?

Al hacerlo, introduzco algo nuevo, que da cuenta no solamente de la limitación del síntoma, sino de lo que hace que por anudarse al cuerpo, es decir a lo imaginario, por anudarse también a lo real y, en tercer lugar, al inconsciente, el síntoma tenga sus límites. Justamente, se puede hablar de nudo porque este encuentra sus límites.

El nudo es seguramente algo que se arruga, que puede cobrar la forma de un ovillo, pero que, una vez desplegado, conserva su forma de nudo, y al mismo tiempo su ex-sistencia.

Me permitiré introducir esto en mi recorrido del próximo año apoyándome en Joyce, entre otros.

5. *Hi han a pas* es homófono de *Il n'y en a pas* (no hay). [N. de la T.]

PONENCIA EN EL SEMINARIO DE JACQUES LACAN

por Jacques Aubert

Pronunciada el 20 de enero de 1976

El doctor Lacan anunció en junio que Joyce se encontraría en su camino. El hecho de que yo esté hoy aquí no significa de ningún modo que me encuentre en esa vía regia. Aclaremos enseguida que estoy más bien en las márgenes, y en general saben por qué se las señala: ¡lo que escucharán son, pues, palabras *à la cantonnier*[1]!

Debo agradecer a Jacques Lacan por haberme invitado a presentar un trabajo inacabado, un trabajo que no está cerrado, que no está bien hecho ni demasiado bien articulado, sobre los nudos. Por otro lado, me gustaría indicar que lo que voy a decir parte de una impresión que he tenido de lo que se deslizaba en el texto, en algunos textos de Joyce, en algunos de sus puntos, de algo que Joyce hilvanaba. Y esta conciencia del hilvanado[2] me conduce justamente a no insistir en lo que podría constituir, por el contrario, una obra definitiva.

Para situar el punto del que partí por accidente, debo aclarar que se trata — lo digo muy didácticamente — de un breve fragmento de "Circe", de un breve fragmento de conversación de este episodio de *Ulysses* que a posteriori se llamó "Circe", y al que se lo conoce como el episodio de la alucinación, cuyo arte sería la magia, y la técnica, la alucinación (según un cuadro que estableció Joyce para algunos amigos).

Algunos elementos cuyo estatuto es prematuro asignar reaparecen de capítulos anteriores. Se trata de personajes reales o ficticios, de objetos o de significantes. Pero también resulta interesante cómo reaparecen, cómo se relacionan manifiestamente con la palabra, con una palabra. Lo percibi-

1. *À la cantonnier* juega con la expresión francesa *parler (dire quelque chose) à la cantonade* (hablar al foro o reflexionar en voz alta) y el término *cantonnier*, que es el "peón caminero". [N. de la T.]

2. Téngase en cuenta que *faufiler* es en francés "hilvanar", pero también "abrirse paso", "deslizarse", incluso "deslizarse subrepticiamente". [N. de la T.]

mos desde el comienzo, puesto que los dos primeros personajes son las llamadas y las respuestas, si me permiten, que marcan una dimensión que una escritura ostensiblemente dramática desarrolla en la forma del capítulo. En resumen, una dimensión de la palabra y de distintas instauraciones de lugares desde donde eso habla.

Lo importante es que eso habla y se dispara en todos los sentidos, y todo puede ser ahí *impersonado*, retomando un término con el que pronto nos toparemos, todo puede *personar* en ese texto, todo puede ser motivo de efectos de voz a través de la máscara.

Creí distinguir una de estas funciones, el detalle de una de estas funciones, un funcionamiento de una de estas funciones, al comienzo del capítulo, en una conversación entre Bloom y quien se supone que es su padre, Rudolph, muerto dieciocho años atrás. Les leo la breve conversación a la que me refiero. Se encuentra en la página 436 de la edición española y en la página 416 de la edición inglesa.[3]

Rudolph ha aparecido primero como Sabio de Sión. Tiene el aspecto, según la indicación escénica, de un Sabio de Sión. Y después de diferentes reproches a su hijo, dice lo siguiente:

> ¿Qué estás haciendo por aquí? ¿No tienes alma? (*Con temblorosas garras de buitre palpa el inexpresivo rostro de Bloom.*) [...] ¿No eres tú mi querido hijo Leopoldo que abandonó la casa de su padre y abandonó el dios de sus padres Abraham y Jacob?

Aquí se produce a primera vista para el lector de *Ulises* un fenómeno que el propio Bloom ha descrito en varias oportunidades con la expresión "arreglo retrospectivo", *retrospective arrangement*, expresión que vuelve con bastante frecuencia a lo largo del texto. El lector no puede dejar de ser sensible a este arreglo retrospectivo, como tampoco a que se trata de un arreglo a partir de una cita favorita del padre, de un texto literario que probablemente tuvo algunos efectos en él. Este texto se encuentra en la página 73 de *Ulises*:

3. En lo sucesivo, se reemplazan las ediciones francesas citadas por J. Aubert por las correspondientes ediciones españolas. De este modo, las referencias en esta intervención son respectivamente: James Joyce, *Ulises*, Barcelona, Planeta, 1996; *Retrato del artista adolescente*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1973; *Dublineses*, Barcelona, Lumen, 1999; *Cartas escogidas*, Barcelona, Lumen, 1982. Se mantienen, sin embargo, las ediciones inglesas que refiere Aubert: la edición de Oxford World's Classics, facilitada por Jeri Johnson; *A Portrait of the Artist as a Young Man. Text, Criticism and Notes*, ed. Chester G. Anderson, Nueva York, The Viking Critical Library, 1968. [N. de la T.]

> —¡La voz de Nathan! ¡La voz de su hijo! Oigo la voz de Nathan que dejó que su padre muriera de pena y abandonado en mis brazos, que abandonó la casa de su padre y el Dios de su padre.

Vemos que lo que se repite es ligeramente distinto. Pero antes de despejar esta diferencia, me gustaría indicar los efectos en Bloom de esto que se repite distinto.

¿Qué responde en el episodio de "Circe"? Lo siguiente:

> Bloom. (*Con cautela.*) — Supongo que sí, papá. Mosenthal. Todo lo que queda de él.

Y este es el texto inglés:

> I suppose so, Mosenthal. All that's left of him.

"Bloom (*Con cautela.*)". El texto inglés dice *with precaution*: aquí aparece una función de Bloom, descrito, en buena parte de *Ulises*, como "el prudente". El prudente es un aspecto de Ulises (Ulises no es solo esto). Varias veces se lo describe con una lengua algo inspirada en la masonería, *the prudent member*, el miembro prudente. El miembro prudente dice *I suppose so*, lo supongo (y no "creo que sí", como dice la primera traducción francesa), supongo así, sub-pongo así, supongo algo para responder a esta pregunta: "¿No eres tú mi querido hijo Leopoldo?"; "yo lo sub-pongo así", lo que en principio remite a lo que ha dicho el padre, pero que de repente, en cuanto se sigue el texto, adquiere otra figura, porque inmediatamente tenemos esta detención que marca lo que los anglosajones llaman *period*, algo que constituye un período, un punto que no es suspensivo sino de suspenso, y un punto a partir del cual surge Mosenthal, con una nueva puntuación, nuevamente ubicado como período.

A partir de la *sub-posición* anunciada, algo se articula y al mismo tiempo se desarticula justamente en torno de este nombre propio. ¿Cuál es entonces este *súb-dito* [*suppôt*], esta función de *sub-pote (¿-piel?)* [*sous-pot (-peau?)*][4] de Mosenthal?

4. *Suppôt* (súbdito, subalterno) proviene de *suppositus* (colocado debajo) y es homófono de *sous-pot* (sub-pote) y de *sous-peau* (sub-piel). [N. de la T.]

En este contexto, la función de este significante es referir la palabra del padre al autor de un texto, de ese texto que el padre acaba de mencionar. Pero en su brutalidad este significante oscurece más de lo que aclara, y el lector se ve llevado a despejar, a encontrar a qué pensamientos remite, en qué desplazamientos está implicado.

Uno de estos desplazamientos es evidente: en el primer texto, el del episodio de "Los comedores de loto" (p. 73), el nombre en cuestión, el nombre del autor, figura antes de la cita; aquí está en posición de firma y también en posición de respuesta. Es muy atractivo, y como se trata de Moisés, resulta particularmente agradable. Pero si se tiene en mente — como siempre, porque nos la pasamos releyendo — el lugar de Mosenthal en el primer texto, nos damos cuenta de que era una respuesta desplazada a una pregunta por la existencia del verdadero nombre; una pregunta que solo lograba formularse de una manera elocuentemente vacilante.

Debo indicar otra frase, que es precisamente la pregunta a la que se supone que responde Mosenthal:

> What is this the right name is?
> By Mosenthal it is, Rachel is it? No.

Para abundar, puse lo que sigue, que quizá tenga también cierto interés.

Mosenthal, aun cuando un germánico que conoce el argot entiende allí otra cosa, es — diéresis más, diéresis menos — el nombre del autor de una obra de teatro cuyo título original alemán Bloom intenta recordar, retraducir. Es, en efecto, un nombre de mujer, un nombre judío de mujer, un nombre que no se conservó en inglés. Es una idea curiosa. Se trata de un melodrama titulado *Deborah*, en alemán, que se tradujo al inglés con el nombre de *Leah*, y esto es lo que Bloom intenta recordar. Él intenta retraducir el título original (que es un nombre de mujer) y esto asume la forma de esta búsqueda. Se ve evidentemente el juego de las escondidas entre el nombre del autor y el de la criatura en el plano del arte, que pone en juego el ser, con insistencia, el *is* insiste, y, a la vez, la problemática sexual, un patronímico en el lugar de un nombre de muchacha.

Aquí el lector, al que por supuesto nada escapó en *Ulises*, dice que esto le recuerda otra cosa, que tiene una relación con el mismo Bloom.

Vuelvo a darles (lamento hacer esto por fragmentos, pero sigo simplemente un recorrido que fue el que yo hice) el primer pasaje y su contexto:

> El señor Bloom se detuvo en la esquina, vagando sus ojos sobre los anuncios multicolores. Ginger Ale de Cantrell y Cochrane (aromática). Liquidación de verano en Clery. No, él sigue derecho [es alguien a quien él acaba de hablar y de quien se pregunta si lo está observando]. Hola. *Leah* esta noche [la obra en cuestión]: Señora Brandman Palmer. Me gustaría volver a verla en eso. Anoche representó "Hamlet". Hizo de hombre. [Y aquí comienza un breve pasaje sobre la problemática de los sexos. La expresión inglesa es *male impersonator*, actor que asumió la *persona*, la máscara masculina. Pero además esto puede aplicarse tanto a una de las obras, *Hamlet*, como a la otra, *Leah*; todo girará en torno de esto.] Tal vez él era una mujer. ¿Por qué se suicidó Ofelia?[5]

Está, pues, en cierto nivel, el hecho de que el papel de Hamlet era representado muy a menudo por mujeres. Y resulta que un crítico anglosajón quiso analizar Hamlet justamente en términos de travestismo, considerando de alguna manera en serio al travesti y diciendo: en este sentido, si Ofelia se suicida, es porque se dio cuenta de que Hamlet era en realidad una mujer. No recurro a esta crítica por casualidad, en nombre de mi saber shakespeareano y joyceano, sino simplemente porque la implicación reaparece en otra parte en *Ulises*.

"¿Por eso se suicidó Ofelia?" El enunciado inglés es más equívoco: *Why Ophelia committed suicide?* ¿Por qué Ofelia se suicidó? O bien: ¿la razón por la cual Ofelia se suicidó? Esto evidentemente no pasa en la traducción francesa y vale la pena subrayarlo.

¿Qué leemos a continuación?

> ¡Pobre papá! ¡Cómo acostumbraba hablar de Kats Bateman en ese papel! Esperaba toda la tarde a las puertas del Adelphi en Londres para entrar. Eso ocurría el año antes de nacer yo: sesenta y cinco. Y la Ristorti en Viena. [Y aquí comienza la cuestión del título] ¿Cuál es el verdadero nombre? Es por Mosenthal. Rachel, ¿no? No. La escena de que siempre hablaba, donde el viejo Abraham ciego reconoce la voz y le toca la cara con los dedos.
> —¡La voz de Nathan! ¡La voz de su hijo! Oigo la voz de Nathan que dejó que su padre muriera de pena y abandono en mis brazos, que abandonó la casa de su padre y el Dios de su padre.
> Cada palabra es tan honda. Leopold.
> ¡Pobre papá! ¡Pobre hombre! Menos mal que no entré en la habitación para mirarle la cara. ¡Ese día! ¡Oh Dios! ¡Oh Dios! ¡Pse! Bueno, quizá fue lo mejor para él.

5. La versión francesa traduce: "Est-ce pour ça qu'Ophélie s'est suicidée?", es decir, "¿Por eso se suicidó Ofelia?". [N. de la T.]

En este pasaje se encuentran, pues, en juego toda una serie de cuestiones. Cuestiones sobre la existencia, sobre el ser y el nombre, sobre la existencia y el suicidio; la cuestión sobre el nombre — retomaré este punto —, sobre el nombre que es en realidad tanto el nombre del padre, de su padre, como el nombre del personaje central de la obra; y finalmente la cuestión sobre el sexo que *persona*, que es lo que hace *per-sonar*.

Tras la cuestión del nombre se encuentra el suicidio del padre, que tiene esa otra característica de haber precisamente cambiado de nombre: es lo que se nos indica en otro pasaje y se nos presenta de una manera curiosa.

En un pub, cierto número de parroquianos se interroga sobre Bloom. "Es un judío renegado", dice uno de ellos, *a perverted Jew* (la palabra *pervert* en inglés significa "renegado", no es en absoluto invento de Joyce, una astucia, es así; además lo encuentran hacia el final de *Retrato*: "[...] estás intentando convertirme o pervertirte?").[6] "Es un judío renegado [...] procedente de un lugar de Hungría, y fue el que trazó todos los planes conforme al sistema húngaro [los planes políticos del Sinn Fein] [...]. Lo cambió [el nombre] por decreto; no él, sino el padre." (*ibid.*, pp. 335 y 336).

Parece, pues, que el padre ha cambiado de nombre. Y lo ha cambiado de una manera bastante interesante, según una fórmula jurídica llamada *deed poll* — *deed*, es decir, un acto[7] (en todos los sentidos del término, además), pero *poll* evoca, describe de alguna manera el acta desde el punto de vista del documento: es un documento que está recortado. Y este *poll* que describe lo que está recortado describe en realidad lo que está truncado, lo que está descabezado (a un árbol podado, un árbol que fue talado y que ha echado brotes se le dice *a pollard*): *poll* designa, en efecto, la cabeza. El *deed poll* tiene esta característica de no implicar más que una parte, la inferior, por eso se dice "por decreto", y esto se distingue de *indenture*, que es un acta separada en dos partes, justamente por sangrado, para ser confiada a las dos partes. Entonces, nos dice Joyce, por *deed poll*, por un procedimiento que no es el simbólico, el padre cambia de nombre. Pero ¿qué nombre cambió?

"—¿No es primo de Bloom el dentista? — dice Jack Power. / —En absoluto — dice Martin —. Solamente tocayos. Se llamaba Virag. El nombre

6. Traducimos en este caso la edición francesa (*Oeuvres*, París, Gallimard, 2004, t. I, p. 770), puesto que la versión castellana dice: "[...] lo que quisiera saber es si de lo que tratas es de convertirme a mí o de prevenirte a ti mismo" (p. 252). [N. de la T.]

7. En lo sucesivo debe tenerse en cuenta que en francés *acte* significa tanto "acto" como "acta". [N. de la T.]

del padre que se envenenó." En inglés es: *the father's name that poisoned himself*, donde se escucha un juego con el genitivo y con la posición del nombre del padre que da a entender que fue el nombre el que se envenenó...

Virag reaparece, se lo menciona en varios lugares de *Ulises*. Reaparece en "Circe", donde es primero una virago, designada como tal. Recordemos lo que es virago, es decir, el nombre que en la Vulgata, en la traducción de la Biblia por San Jerónimo, sirve para designar a la mujer desde el punto de vista de Adán. En el Génesis, el hombre es llevado a nombrar a la mujer: "Te llamarás mujer [virago]"; ella, aunque mujer, es un poco hombre (*vir*).

En este punto de mis elucubraciones y tanteos entre las líneas de *Ulises*, desearía distinguir en estos rasgos lo que tiene aspecto de agujero. Resulta, en efecto, tentador utilizar con miras a una interpretación un esquema que pone en juego el suicidio, el cambio de nombre y la negativa de Bloom a ver el rostro de su padre muerto. Justamente, todo esto reaparecería de manera muy oportuna en "Circe", en la supuesta alucinación. Pero quizá no alcance del todo, aun cuando haya alguna verdad en esto, para hacer funcionar el texto, por ejemplo, para dar cuenta del pasaje "¡Pobre papá! ¡Pobre hombre!"; en el primer pasaje, después de "Cada palabra es tan honda. Leopold", reproduciendo el comentario del padre sobre la obra, él decía: "¡Pobre papá! ¡Pobre hombre!", lo que no era quizá muy amable para con las palabras del padre. "Estoy satisfecho. Menos mal que no entré en la habitación para mirarle la cara. ¡Ese día! ¡Oh Dios! [...] Bueno, quizá fue lo mejor para él." En resumen, hay todo un conjunto de cosas de las que sería necesario dar cuenta, y sobre todo, de los efectos producidos en la redistribución dramática que constituye "Circe". Porque esto se mantiene, funciona, y pasan cosas justamente al lado de lo que tiene aspecto de agujero. Precisamente, la habilidad de Joyce consiste, entre otras cosas, en desplazar, si me permiten, la apariencia de agujero de manera de permitir ciertos efectos.

Por ejemplo, en la cita dada no se menciona la voz del hijo, no más que la muerte del padre. En cambio, se produce un efecto por esta voz del hijo desplazada en réplica, pero una voz del hijo portadora, justamente, de cierto saber hacer sobre el significante. Vemos que, según una lógica completamente elocuente, se propaga esta precaución, esta habilidad para suponer, para sub-poner. He hablado de la elocuencia del Mosenthal retórico, periódico, articulada con la "j'en ai marre, marabout...":[8] *Mosenthal, all that... all that's left of him.*

8. Canción infantil francesa en la que se repite la misma sílaba al final de una palabra y al comienzo de la siguiente. [N. de la T.]

Es preciso dar aquí la frase inglesa. Rudolph repetía en "Circe": *Are you not my dear son Leopold who left the house of his father and left the god of his fathers, Abraham and Jacob?* — que dejó, se fue, abandonó. *All that's left of him*, todo lo que queda de él, todo lo que él abandona; pero es también todo lo que está a la izquierda de él. Si se piensa en lo que indica el credo sobre los respectivos lugares del Padre y del Hijo en lo alto, esto dice mucho sobre sus relaciones. Todo lo que queda de él: un nombre, un nombre de autor; todo lo que está a la izquierda de él: algo, pues, que de todas maneras no es verdadero hijo. Detengámonos aquí...

Si hay algo seguro, es que esto causa placer a Bloom y que se ha entendido. ¿Y cómo se lo ve? Es que el padre no está en absoluto contento. La siguiente réplica comienza por: *Rudolph (severely). —One night they bring you home drunk*, etc. "(*Severamente.*) Una noche te traen a casa borracho": te lo ruego, sin humor desplazado, hablemos más bien de tus propias transgresiones. Regocijo de Bloom que prudentemente ha dicho lo que tenía para decir, y que agrada a todo el mundo.

Pero en esta serie de efectos de la que algunos acaban de desprenderse hay una especie de cascada; se desarrolla otro efecto, que es de alguna manera de estructura respecto de los precedentes, una especie de resultado de los efectos precedentes. Este juego en relación con el padre parece conducir del lado de la madre. Este padre criticado de diferentes maneras conduce a una madre del lado de lo imaginario.

Así Rudolph evoca una transgresión del hijo, que regresó borracho, gastó dinero, y además volvió cubierto de barro, *mud*. Esto ha sido un bonito espectáculo para su madre, dice, *nice spectacle for your poor mother*, no soy yo, ¡es ella la que no estaba contenta!

Pero la manera en que esto ocurre, en que la cosa se le endilga a la madre mediante el barro, resulta bastante graciosa: los que han leído el *Portrait of the Artist* en inglés han podido observar que *mud* es también una forma familiar de *mother* y que está asociado a una pantomima (p. 67 en la edición Viking). Se trata de un breve sainete sin importancia, del tipo de la epifanía (utilizo el término con un poco de provocación). En uno de los primeros capítulos del *Portrait*, Joyce puso una serie de breves sainetes en los que el niño, el joven Stephen, se está encontrando con Dublín, a partir de algunos puntos, escenas, lugares, casas. Él está sentado en una casa (en general la escena comienza así), en una silla, en la cocina de su tía que está leyendo el periódico de la tarde y admirando *the beautiful Mabel Hunter*, una bella actriz. Llega una niña llena de bucles y, en puntas de pie para mirar el retrato, dice

dulcemente: *What is she in, mud?* ("—¿En qué trabaja, [barro/]mamá? / —En una pantomima.") (*Retrato*, p. 70).

Ahora bien, resulta que el pasaje de "Circe" del que hablaba hace un momento se desliza hacia el barro, porque este significante *mud* vuelve tres o cuatro veces en ese pasaje, se desliza del barro a un surgimiento de la madre: "¡Bonito espectáculo para tu pobre madre!", dice Rudolph; y Bloom exclama: "¡Mamá!", porque ella está apareciendo en ese mismo momento. (En cuanto algunas palabras, algunos significantes se introducen en "Circe", el objeto, si me permiten, emerge.) ¿Y cómo? "*(Llevando cofia de cintas de dama de pantomima, miriñaque y polisón, blusa de viuda Twankey* [...]*)*", y según la lógica de la pantomima inglesa, es decir, hombre disfrazado de mujer (los espectáculos de pantomima evocados se representaban en particular cerca de Navidad e implicaban una inversión, un travestismo generalizado: pantomima).

Entonces la vestimenta femenina. Pero hay otra cosa que resuena aquí, porque desde el comienzo de *Ulises* se mencionaba a la madre en relación con la pantomima (*Ulises*, pp. 9 y 10). En efecto, después de haberla recordado muerta, Stephen dice:

> ¿Ahora dónde?
> Sus secretos: viejos abanicos de plumas, tarjetas de baile, borlas espolvoreadas de almizcle, un adorno de cuentas de ámbar en su cajón cerrado con llave. Cuando era niña, en una ventana soleada de su casa pendía una jaula. Escuchó cantar al viejo Royce en la pantomima de Turco el terrible y rió con los demás cuando él cantaba:
>
> Soy el muchacho
> que goza
> de la invisibilidad.
>
> Jubilos reliquiaduendeperdidos: almizcleviejoperfumados.

Aquí aparece un conjunto fantasmático ligado a la madre, por intermedio de Stephen, con una ambigüedad radical: ¿de qué se reía ella? Del viejo Royce cantando, de lo que él decía, de su juego vocal, sabe Dios de qué más.

Resulta que esa madre, esa madre problemática, está vestida justamente tal como se viste en la pantomima la madre de Aladino, la viuda Twankey. La blusa Twankey es la blusa de la madre de Aladino en las pantomimas, madre que evidentemente no comprendía nada de lo que él ha-

cía, salvo que al frotar bien la lámpara, se hacía hablar al espíritu que estaba dentro...

No avanzaré más en este punto para pasar a otro aspecto del funcionamiento del texto.

Ellen Bloom, que acaba de aparecer, no está en absoluto, como el padre, del lado de los Sabios de Sión, sino que, si se la escucha, está más bien del lado de la religión católica, apostólica y romana, porque ¿qué dice cuando lo ve lleno de barro? *O Blessed Redeemer* ("¡Oh, bendito Redentor"), *what have they done to him!* ("¡qué le han hecho!"), etc.; *Sacred Heart of Mary, where were you at all!* ("¡Sagrado Corazón de María! ¿Dónde has estado, dónde, dónde?").[9] Lo que por otra parte resulta bastante curioso, porque se esperaría más bien el Sagrado Corazón de Jesús; esto marca de cierta manera su relación narcisista con la religión: ella es muy claramente católica, como se lo podía ser sobre todo en el siglo XIX, y esta dimensión merece que se la destaque tan pronto como se habla de Joyce, aun cuando haya que buscar en los textos más benignos, los de *Stephen Hero, Dubliners*.

Me gustaría señalarlo primero a propósito de la epifanía. Lo que llamamos epifanía significa muchas cosas bastante diversas. Joyce la definió solamente en un lugar, en *Stephen Hero, Esteban, el héroe* (Sur, 1960, p. 228). Y por supuesto se distorsionó alegremente lo que dijo. Esta es la definición:

> Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual, ya fuere en la vulgaridad de la alocución o del gesto, ya fuere en una faz memorable del mismo espíritu.

Una definición pulida, didáctica y *tomasdeaquinizante*. Pero se inscribe en un texto que en dos páginas nos hace pasar de un diálogo con la madre en el que esta reprocha a Stephen su incredulidad invocando constantemente a "los sacerdotes"... Y Stephen a la vez rompe con ella en ese aspecto y, por otro lado, elude el problema; en su discurso pasa a la relación mujer/sacerdote y de ahí a la querida, y de repente dice que se pone a vagar por las calles y que un espectáculo de Dublín conmueve lo suficiente su sensibilidad como para hacerlo componer un poema. Después, nada más sobre el poema, pero refiere el diálogo que escuchó, un diálogo entre una señorita y un muchacho, y una de las palabras raras que aparecen es la palabra *chapel*, palabra que, en Irlanda, designa una iglesia católica (las iglesias propiamente dichas habían sido ocupadas ilegalmente por la Iglesia anglicana): aparte de esto prácticamente no hay más que puntos suspensivos en este diálogo.

9. Dos frases de las más ambiguas: *him* puede remitir a *Redeemer*; *you*, a *Sacred Heart*.

Luego, este diálogo en el que no hay nada, por un lado, le hace escribir un poema, y por otro lado, él lo bautiza y lo define doctamente, en las líneas que siguen, "epifanía". Esto es lo que él quería hacer, agrega: registrar estas escenas, estos sainetes realistas tan expresivos. Se tiene, pues, una especie de desdoblamiento de la experiencia (digamos, para simplificar, un lado realista y un lado de alguna manera poético), y una especie de liquidación, de censura, de lo poético en el texto de *Stephen Hero*. Ahora bien, el poema elidido se titula *El villancico de la tentadora*, y surge precisamente en cierto discurso que implica a la madre, y a la madre en su relación con los sacerdotes.

Esta relación que definí groseramente como relación imaginaria con la religión vuelve a encontrarse de otras maneras en el *Retrato del artista*. Por ejemplo en los sermones sobre el infierno, que son justamente interminables (kantianos y a la vez muy sádicos) y apuntan a representar en detalle las horribles torturas del infierno, a dar *in presentia* una idea de lo que es el infierno. O, de otra manera, con la figura del confesor, que escucha pero también responde. ¿Qué responde? ¿Qué dice? Precisamente en torno de esto giran las Pascuas de Stephen, que deben preceder la confesión de sus bajezas. Pero para Joyce esta función se liga a la del artista: aquí señalaré dos textos, uno que se encuentra al comienzo de *Esteban, el héroe*, donde Stephen dice que al escribir sus poemas tenía la posibilidad de ocupar la doble función de confesor y de confesado (p. 39). El otro pasaje se encuentra hacia el final del *Retrato del artista*, es el momento en que, mortificado por ver a la amada escuchar atentamente y sonreír a un joven sacerdote muy pálido, dice que él ha renunciado a ser sacerdote, que es un asunto resuelto, que él no está de ese lado. Agrega poco más o menos: y pensar que las mujeres se confiesan a tipos así, y ellos les cuentan a su vez cosas en la penumbra, mientras que yo... (p. 228). Él retoma la misma idea a propósito de los angloirlandeses, especie de bastardos, entre dos razas: a él le gustaría intervenir antes que sus mujeres engendren alguno de su raza, pensando que el efecto de lo que pasará, el efecto de su palabra mejorará un poco lo que él considera como una raza deplorable. Hay allí una relación con la famosa conciencia increada de la que habla en la última página: la cosa pasa por la oreja

(la famosa concepción por la oreja...), que volvemos a encontrar además en "Circe"...

Jacques Lacan —... y en la que Jones insistió mucho; Jones, el alumno de Freud.

Otro punto esencial, que concierne a esta dimensión imaginaria de la religión, se destaca en el famoso pasaje de *Ulises* donde se opone la concepción trinitaria y problemática de la teología a una concepción "italiana", madonizante, que tapa todos los agujeros con una imagen de María: en el fondo, él dice básicamente que la Iglesia Católica se las arregló bastante bien ubicando la incertidumbre del vacío en la base de todo (*Ulises*, pp. 206 y 207). Me parece que en el funcionamiento de estos textos los nombres del padre juegan en múltiples niveles.

Pero en "Circe", y en *Ulises* en su conjunto, lo que hace mover las cosas, lo que produce artificio, es el juego de las escondidas con los nombres del padre; es decir que al lado justamente de lo que tiene aspecto de agujero están los desplazamientos de agujero y los desplazamientos del nombre del padre.

Se vio de paso, en el desorden, a Abraham, Jacob, Virag, Dedalus igualmente, y otro que es bastante gracioso. En un episodio central donde hay un ojo, "Cíclopes", encontramos a un tal J. J. del que uno se acuerda, si tiene memoria, que en un episodio anterior se lo había encontrado con el nombre de J. J. O'Molloy, es decir, "de la descendencia de los Molloy", un J. J. hijo de Molloy.

Su posición resulta bastante curiosa: es abogado, en principio, pero abogado no diré verdaderamente venido a menos, sino en camino de decadencia. Se nos dice (y aquí incluso las palabras inglesas son interesantes) "disminuye la clientela", *practice dwindling*, "disminuye su práctica". Y si su práctica profesional se debilita, es porque él juega (*gambling*) (*Ulises*, p. 124). El juego reemplazó de alguna manera la práctica.

Evidentemente, habría que hacer una elaboración a partir de esto. Simplemente, me gustaría indicar la función de este padre completamente falso que tiene las iniciales de James Joyce y, a la vez, de John Joyce, el padre de Joyce. Además, es notable que la palabra de este J. J. O'Molloy se refiera a los otros padres. En un pasaje que se engancha con el enigma que el doctor Lacan citó la semana pasada (el episodio es "Eolo", que transcurre en la sala de redacción de un periódico), él gira hacia Stephen para prodigarle una buena pieza de retórica, lo que también es interesante. Supimos

que O'Molloy, después de haberse vuelto hacia el juego, realizó "trabajo literario" en los periódicos. Al pasar, esto nos remite a "Los muertos", el último relato de *Dublineses*, donde Gabriel Conroy, el héroe, escribe en los periódicos reseñas y no se sabe demasiado qué (la cuestión reaparece de otra manera en *Exiliados*). ¿Qué tipo de literatura? ¿Se trata de la literatura que permanece, que merece sobrevivir? Gabriel se lo pregunta y se verá que no es el único. Luego, O'Molloy, J. J., nos dice que él se volvió hacia Stephen, en esa sala de redacción, y le presentó una bella muestra de elocuencia judicial (*Ulises*, pp. 138 y 139):

> J. J. O'Molloy se volvió hacia Stephen y le dijo lenta y calmosamente:
> —Uno de los discursos más brillantes que creo haber escuchado en toda mi vida salió de los labios de Seymour Bushe [patronímico que, con una letra menos, significa el matorral, y también la mata sexual]. Fue en ese caso de fratricidio, el crimen de Childs. Bushe lo defendió.
> [Aquí, una breve interpolación shakespeareana:] *Y en los pabellones de mis oídos vertió* [*Hamlet*].
> Entre paréntesis, ¿descubrió eso? Murió mientras dormía ¿o fue la otra historia, la bestia de dos espaldas? [reflexiona Stephen.]
> —¿Cómo fue eso? — preguntó el profesor.
>
> ITALIA, MAGISTRA ARTIUM [uno de los títulos que escanden el episodio de la sala de redacción].
> —Habló sobre la ley de evidencias...

Aquí los remito al texto inglés, que dice: *He spoke on the law of evidence*, la ley de la evidencia, si se quiere, pero ciertamente también y ante todo el testimonio, la ley del testimonio, no solamente el testimonio ante la ley.

> [J. J. O'Molloy:] [...] la ley de evidencias de la justicia romana comparada con el primitivo código mosaico [...], la *lex talionis*. Y citó el Moisés de Miguel Ángel en el Vaticano. [...]
> —Unas pocas bienescogidas palabras — agregó Lenehan [...].
> J. J. O'Molloy resumió moldeando sus palabras.
> —He aquí lo que dijo: *esa marmórea figura, helada y terrible música con cuernos de la divina forma humana, ese símbolo de profética sabiduría, afirma que si algo de lo que la imaginación o la mano del escultor ha labrado en mármol espiritualmente transfigurado en espiritual transfiguración merece vivir, merece vivir.*

Habiendo, pues, comenzado por hacerse caja de resonancia de un saber sobre la ley, habiendo distribuido las leyes, las leyes respecto de la *evidencia* (la evidencia y también el testimonio), hace hablar a Bushe, el Matorral, le hace levantar testimonio sobre el arte como fundador del derecho a la existencia (*deserves to live*) y fundador del derecho a la existencia de la obra de arte. Se capta la resonancia de esto respecto de la literatura de periódicos: el arte funda en derecho al portador de la ley, Moisés, puesto que persistirá como Moisés *del Vaticano* (así se lo designa, "el Moisés del Vaticano"): lo que no carece de interés cuando se tiene en mente lo que representa el Vaticano en *Ulises*... y, más aún, que la estatua en cuestión está en San Pietro in Vincoli, San Pedro Encadenado...

Y este *deserves to live* que insiste (por el lado de la retórica: *deserves to live, deserves to live*) está marcado, refrendado por sus efectos sobre ese al que estaba destinado el período, a saber Stephen; J. J. O'Molloy se había vuelto hacia él, y ocurre que, "Sojuzgada su sangre por la gracia del lenguaje y del gesto, Esteban se sonrojó". Curiosamente, estos rubores de Stephen están en serie respecto de otros textos de Joyce. Pienso particularmente en ese texto del *Retrato* que han podido observar: durante un viaje a Cork, Stephen va con su padre a un anfiteatro de la escuela de medicina en la que su padre ha pasado algún tiempo, poco tiempo, parece. El padre está a la búsqueda de sus iniciales. No se advierte, evidentemente, que estas iniciales son también las suyas ("Simon Dedalus" se inicializa S. D., como "Stephen Dedalus"). Pero Stephen se encuentra con la palabra "feto" y esto le produce un efecto colosal. Se ruboriza, palidece, etc. (*Retrato*, p. 93). Volvemos a encontrar, en relación con la inicial — pero otra relación — el "mérito de existir". Agrego que esta serie puede aumentarse con otro pasaje de *Dublineses*, siempre en "Los muertos" (que por otra parte se podría traducir "El muerto"), al que hace poco aludí. Gabriel Conroy, ya nombrado, va a pronunciar un discurso, el discurso tradicional de la reunión familiar; él está siempre listo para escribir en los periódicos o hacer breves discursos de este tipo. Y se acaba de hablar en la mesa justamente de artistas cuyo nombre se olvidó, de los que finalmente no dejaron nada salvo un nombre completamente problemático. "Su nombre — dijo tía Kate — era Parkinson. [...] Una bella, pura, dulce y suave voz de tenor inglés" (*Dublineses*, p. 186). Y sobre ese asunto él prosigue, concluyendo uno de sus primeros períodos sobre dos cosas: un eco de una canción que se intitula *Love's Old Sweet Song*, la vieja y dulce canción de amor que comienza con la evocación de un paraíso perdido; y una cita de Milton (pero no del *Paraíso perdido*) que dice aproximadamente esto — me gustaría poder

legar a los siglos venideros una obra concebida de tal manera que no la dejarán fácilmente morir (cf. p. 189).

Así se encuentran anudadas en el discurso de Joyce la cuestión del derecho a la existencia, la del derecho a la creación, la de la validez y también la de la certeza.

Otra cosa más relativa al *bush*. El Bushe elocuente que habla de Moisés habla también de un *Holy Bush*, el de la Biblia; el Eterno dice a Moisés que el suelo que él pisa ante la zarza ardiente es *Holy*, un *Holy Bush* que resulta tener cierta relación con el *fox*. Porque cuando J. J. O'Molloy reaparece en "Circe", tiene bigotes de zorro, y algo del abogado Bushe. Este zorro se vio más de una vez en el *Retrato*: aparece allí por supuesto porque Fox es uno de los seudónimos de Parnell, asociado a su falta. Pero es también precisamente una especie de significante de la disimulación: *He was not foxing*, dice el joven Stephen cuando está en la enfermería y tiene miedo de que lo acusen de holgazanear. Y después, algo más tarde, cuando acaba de renunciar a entrar en las órdenes, cuando vislumbró su tarjeta de visita imaginaria, "El Reverendo Padre Stephen Dedalus, S. J.", evoca qué cabeza puede haber debajo, y una de las cosas que le vuelven a la mente es un rostro de jesuita que algunos han llamado *Lantern Jaws* y otros *Foxy Campbell*, Campbell el Zorro (*Retrato*, pp. 25 y 166).

Está, pues, esta serie *bush-fox*. Pero hay también un juego, y que funciona, sobre Molloy, Molly, que se articula con *holy*. Teníamos *holly, holy, Molly, Molloy*, y otra palabra que no aparece en *Ulises* pero de la que Joyce dice — saco esto un poco de la manga o más bien de sus cartas, pero, después de todo, él escribió sus cartas. Nos confía en ellas (*Cartas escogidas*, t. 2, p. 96) el nombre de algo que se supone que entra en el funcionamiento de "Circe", a saber, esta planta, el ajo dorado, que Hermes dio a Ulises para que supere las dificultades en lo de Circe; y esto se llama *moly*. Lo curioso es que hay entre los dos, entre *moly* y *Molly*, una diferencia que es del orden de la fonación. Lo que se "foniza" en *Ulises*, es *Molly*, con una vocal simple, y *moly*, un diptongo [*diphtongue*], una *ditongue* como se escribía antes, y la *ditongue* (*di-tongue?*)[10] produce consonancia; al mismo tiempo que la *ditongue* se transforma en una vocal simple, hay un redoblamiento consonántico, un redoblamiento de la consonancia, que aparece en *Ulises* como *Molly*...

10. *Ditongue*: además de ser la antigua grafía de *diphtongue* (diptongo), como se dice, condensa el término francés *dit* (dice) y el inglés *tongue* (lengua, en el sentido anatómico). [N. de la T.]

Él dice de *moly* dos o tres cosas curiosas. Creo que el doctor Lacan analizará una; me contento con señalar la otra. Él dice que es "la dádiva de Hermes, dios de los caminos públicos, y es la influencia invisible (oración, azar, agilidad, *presencia de ánimo*, capacidad de superación) que salva en caso de accidente". Se trata, pues, de algo que confirma a Bloom en su papel de prudencia. Él es el Prudente. Él es quien responde finalmente bastante a la definición que se encuentra en nota en Lalande (bastante decepcionante sobre esta cuestión de la prudencia, sin duda porque es Santo Tomás quien habla de ella). Una notita sin nombre de autor dice lo siguiente: "*Prudencia.* La habilidad en la elección de los medios para obtener para sí mismo el mayor bienestar." Y así justamente uno se sostiene, parece decir Bloom.

La segunda cosa que me gustaría subrayar es que constantemente se trata de la certeza y de la manera en la que se la puede fundar.

La certeza reaparece justamente en relación con el famoso Virag, a propósito de quien no he dicho todo... Me detuve en la famosa cita en la que se hablaba de — donde O'Molloy contaba lo que ocurría con Virag (*Ulises*, pp. 335 y 336):

> Se llamaba Virag. El nombre del padre que se envenenó. Lo cambió por decreto; no él, sino el padre.
> —¡Ése es el nuevo Mesías de Irlanda! — dice el ciudadano —. ¡La isla de los santos y los sabios!
> —Sí, todavía están esperando a su redentor — dice Martin —. En resumen, lo mismo que nosotros.
> —Sí — dice J. J. —, y cada varón que nace creen que puede ser su Mesías. Y cada judío está en un alto grado de excitación, creo, hasta que sabe si es padre o si es madre.

Subrayo simplemente lo que aparece quizá más allá del humor, que constituye uno de los funcionamientos de este texto de "Cíclopes". Un humor de taberna pero un humor que está allí. Un humor que además habría que relacionar con otros problemas que abordan el antisemitismo en Joyce, pero no tengo tiempo de hacerlo. La identificación imaginaria sitúa otra cuestión: la problemática del Mesías y, por medio de ella, la problemática de la sucesión. El problema de la palabra del rey que funda la legitimidad, una palabra que permite, aun cuando el vientre de la madre mintió, salir bien parado por una legitimación. Legitimación, es decir, de la posibilidad de llevar la marca del rey, la corona, *stephanos*, o bien de llevar esa otra marca que aparece en "Circe", con Virag, el abuelo que cae

por la chimenea, con la etiqueta "basilicogrammate", con la *gramma* del rey. Esta problemática de la legitimidad que se revela problemática de la legitimación quizás aquí cobra figura de dimensión imaginaria y de su recuperación.

Me parece que Joyce utiliza, pone en escena la certeza en su relación con los efectos de voz. Aun cuando una palabra, una palabra paterna, sea discutida en lo que dice, parece sugerir que algo de ella pasa en la *personación*, en lo que está tras la *personación*, del lado de la fonación quizá, y por ejemplo en ese algo que "merece vivir" en la melodía. Quizá justamente debido a ese algo que tiene efectos sobre la madre a través de la melodía. *Fantasmal mirth*, el júbilo fantasmático de la madre ya evocado afecta precisamente a la pantomima y al viejo Royce (Roi-Joyce) [Rey-Joyce] que allí cantaba. Algo pasa a través de la melodía, y no solamente la melodía como sentimental. Por supuesto, la cultura irlandesa en el cambio de siglo está impregnada de melodías, sobre todo las de Thomas Moore, que en *Finnegans Wake* Joyce llama *Moore's maladies*, y aquí triunfaba el padre de Joyce, John Joyce. Pero en este arte de la voz, de la fonación, pasó y se planteó otra cosa para el hijo.

En resumen, si la certeza en cuanto a lo que él fabrica tiene siempre algo que ver con el espejo, con estos efectos de espejo que habría que enumerar, también se relaciona con los efectos de voz del significante. Me gustaría recordar que la idea directriz de "Los muertos", texto con el que Joyce puso el moño a *Dublineses* en un momento crucial de su producción poética, en un momento en el que las cosas de cierta manera se desbloquearon, se le presentó cuando su hermano le habló de una interpretación particular de una melodía de Moore que ponía en juego aparecidos y su diálogo con vivientes. Stanislaus le había dicho: el que cantó esto lo cantó de una manera interesante, de una manera justamente que decía algo. Y uno de los ejes de esta novela corta es el momento en que la mujer del héroe queda pasmada, helada como el otro Moisés, al escuchar a un cantante enronquecido cantar una melodía (pp. 194 y 195). ¿Y qué efecto produce esto sobre el héroe? Esto le simboliza una mujer, dice. La ve en ese momento en lo alto de la escalera en la oscuridad y piensa: ¿qué simboliza una mujer en la oscuridad? La describe en términos más o menos realistas, pero dice al mismo tiempo: ¿qué simboliza esto? Simboliza cierta escucha, entre otras cosas.

Joyce quiso enunciar las reglas de esta certeza, de los problemas de la certeza y de sus fundamentos respecto de los efectos de voz sobre el significante, en una ciencia estética. Pero bastante rápido se dio cuenta de

que estaba menos ligado a la ciencia que eso, y que era justamente un saber hacer ligado por una práctica del significante. Tengo muy presente en la mente, se me impone a través y más allá de lo que Aristóteles ha dicho sobre la *praxis* en la *Poética*, y que había retenido a Joyce, la definición de Lacan: "una acción concertada por el hombre que le da la posibilidad [*met en mesure*] de tratar lo real por lo simbólico". Esta cuestión de la medida [*mesure*] se ve precisamente en "Circe", cuando Bloom, que entra en el burdel, es percibido por Stephen, quien se da vuelta; y también se trata como por casualidad de una cita del Apocalipsis (cf. *Ulises*, p. 899, nota 108). Sin duda es mejor que me detenga antes que mi discurso se vuelva demasiado apocalíptico.

NOTAS DE LECTURA

por Jacques Aubert

Se utiliza la edición inglesa de *Ulysses* de la serie Oxford World's Classics, y la traducción francesa de otros textos en las *Oeuvres*, publicadas en la colección "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, tomos I y II. [Y las siguientes traducciones españolas: *Cartas escogidas*, Barcelona, Lumen, 1982; *Escritos críticos*, Madrid, Alianza, 1975; *Esteban, el héroe*, Buenos Aires, Sur, 1960; *Exiliados*, Barcelona, Bruguera, 1981; *Dublineses*, Barcelona, Lumen, 1999; *Música de cámara*, Madrid, Visor, 1979; *Retrato del artista adolescente*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1973; *Ulises*, Barcelona, Planeta, 1996.][1]

I

JOYCE, EN *ULYSSES*, EN EL PRIMER CAPÍTULO, FORMULÓ EL VOTO DE *HELENIZAR*: véase *Ulysses*, Oxford World's Classics, p. 7 (Planeta, 1996, p. 7): *God, Kinch* [apodo que da a Stephen Dedalus su compañero Buck Mulligan], *if you and I could only work together we might do something for the island. Hellenise it.* Mulligan se ha explayado sobre el tema desde la entrada en materia (trad. pp. 4 y 5). Solo en Trieste, a partir de 1905, Joyce comenzó a estudiar griego y se mezcló gustoso con el pueblo griego, en el que él debía de encontrar algo del pueblo de Dublín (véase Mando Araventinou, "Joyce et ses amis grecs", *James Joyce*, L'Herne, 1985, pp. 58-64).

COMO SEÑALÓ EN *TEL QUEL*... PHILIPPE SOLLERS: Philippe Sollers, "Joyce et Cie", *Tel Quel* nº 64, invierno de 1975 [trad. esp. "Joyce y Cía.", *Xul* nº 9, marzo de 1993].

1. En adelante, debe tenerse en cuenta que, en función del lector hispanohablante, se ha optado por reemplazar, siempre que fue posible, el detalle de las versiones de Joyce en francés por el correspondiente detalle en español. [N. de la T.]

FINNEGANS WAKE: Londres, Faber and Faber, 1939. Hay una traducción completa al francés de Philippe Lavergne, Gallimard, 1982, una notable traducción parcial de André du Bouchet, Gallimard, 1962, y varias traducciones parciales, publicadas sobre todo en la revista *Tel Quel* (nº 54, firmadas por Philippe Sollers y Stephen Heath; se destacará en el nº 55 la traducción italiana, realizada por el mismo Joyce, de "Anna Livia Plurabelle", y la presentación que hace de esta Jacqueline Risset).[2]

HACER UNA PRESENTACIÓN DE JOYCE CON MOTIVO DE UN SIMPOSIO: se trata del V Simposio internacional James Joyce, realizado en París del 16 al 20 de junio de 1975. Jacques Aubert y Maria Jolas reunieron y presentaron las actas, que publicaron en coedición las Presses del CNRS y la Universidad Lille-III con el título *Joyce et Paris (1902-1920/1940-1975)*, 1979, 2 vols.; en ellas se publicó por primera vez la intervención de Jacques Lacan que aquí se retoma como anexo.

ADAM ERA UNA *MADAM*: véase *Ulysses*, p. 132: *Madam, I am Adam. And Able was I ere I saw Elba* (trad. p. 136). El palíndromo lo lanza Lenehan, el bromista del grupo, a quien encontramos desde *Dubliners*. El retruécano *Abel/able* será retomado en *Finnegans Wake*, 287.11: *I cain but are you able?*, donde se mezclan de manera más sutil el significante y su voz.

SABEN QUE JOYCE SE SOMETÍA A UN TRABAJO BASTANTE DURO EN RELACIÓN CON ESE HOMBRE SANTO: el joven Joyce pretendía componer un tratado de estética a partir de algunos textos de Santo Tomás de Aquino. Véase *Retrato*, pp. 214 *sq.* y *Oeuvres*, t. I, p. 1003.

LA OBRA DE JACQUES AUBERT: la obra en cuestión es *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Didier, 1973, revisada enteramente en una traducción en lengua inglesa titulada *The Aesthetics of James Joyce*, The Johns Hopkins University Press, 1992.

EL *FREEMAN'S JOURNAL*: véase *Ulysses*, p. 55: *What Arthur Griffith said about the headpiece over the* Freeman *leader: a homerule sun rising up in the northwest from the laneway behind the bank of Ireland* (trad. p. 55). Véase *Ulises*, p. 779. *Home Rule*, "Autonomía", que puede entenderse como "Gobierno del hogar", y hacer pensar así en la pareja Bloom, era el eslogan de los autonomistas irlandeses de los años 1880-1900.

2. La traducción italiana que realiza Joyce de "Anna Livia Plurabelle" se encuentra asimismo en la revista *Conjetural* nº 24, Sitio, 1992. En esa misma revista, hay un fragmento, también de "Anna Livia Plurabelle", traducido al español por Luis Chitarroni y Carlos Feiling, y está la versión de Leónidas Lamborghini. Además, *Anna Livia Plurabelle* se publicó como libro en edición bilingüe español-inglés, con la traducción de Francisco García Tortosa, Ricardo Navarrete y José María Tejedor, en Cátedra Letras Universales, 1992. La traducción al español del texto completo del *Finnegans Wake* es de Víctor Pozanco, Lumen, 1993. [N. de la T.]

EL HEREJE: desde sus primeros escritos, Joyce se muestra fascinado por esta posición del hereje que encarna para él Giordano Bruno. Véase, por ejemplo, "La filosofía de Bruno", en *Escritos críticos*, pp. 169-172, y *Retrato del artista adolescente*. Y en *Ulysses*, por ejemplo, pp. 20 y 21, 199 (trad. pp. 19-21, 207). En cada caso se plantea, con la cuestión de la Iglesia, la de la posición del Padre en la Trinidad.

UN PADRE... MÁS O MENOS FENIANO: el padre de Joyce era menos feniano [*fénian*] (movimiento nacionalista violento de mediados del siglo XIX) que holgazán [*feignant*].

LOS UNIVERSITARIOS: Richard Ellmann (*James Joyce*, Oxford University Press, ed. rev., 1982, p. 703) refiere esta respuesta de Joyce a Jacob Schwartz, quien le preguntaba: *Why have you written the book this way? – To keep the critics busy for three hundred years.* Y la que él hizo a Max Eastman: *The demand that I make of my reader is that he should devote his whole life to reading my works.*

STEPHEN HERO: *a new edition*, Nueva York, New Directions, 1963; trad. española: *Esteban, el héroe*, Sur, 1960.

LA EDICIÓN QUE LO INCLUYE: Jacques Lacan alude a la edición recomendada en el anuncio del Seminario: *A Portrait of the Artist as a Young Man. Text, Criticism and Notes*, ed. Chester G. Anderson, Nueva York, The Viking Critical Library, 1968. El texto tiene la misma paginación que en la edición habitual del mismo editor, que utilizamos aquí.

¿ES *BEEBE* O *BIBI*?: Jacques Lacan se pregunta por la pronunciación del nombre del autor, Maurice Beebe, del artículo que se reproduce en la edición en cuestión con el título "The Artist as Hero".

HUGH KENNER: su artículo se titula "The Portrait in Perspective", extraído de su obra *Dublin's Joyce*, Bloomington, Indiana University Press, 1956.

UMPIRE: alusión al debate que, en el segundo episodio de *Ulysses*, pp. 29 y 30 (trad. pp. 29-31), pone en escena a Stephen Dedalus y al director de su escuela, el señor Deasy, angloirlandés fiel al Imperio Británico y árbitro entre sus alumnos. La observación de Jacques Lacan adquiere valor por la página precedente, en la que Stephen Dedalus se interroga, a propósito del alumno del que es entonces profesor, sobre el cuerpo de

este niño y sobre el niño que él fue. La posición de Joyce respecto de su país está claramente ligada al control de los cuerpos irlandeses por las fuerzas conjuntas de la Iglesia Católica y del puritanismo anglosajón, unidas de manera espectacular contra el héroe de sus años mozos, Parnell, abogado de la autonomía de Irlanda. Por eso la importancia de la partida en octubre de 1904 con una mujer, Nora Barnacle, y más tarde la negativa al retorno, dramatizada en *Exiles*, donde insiste el cuestionamiento del deseo de la mujer, de la relación sexual y de los celos. Véase también, en el *Portrait*, la aventura que cuenta Davin, pp. 182 y 183 (*Retrato*, pp. 187 y 188).

LA CONCIENCIA INCREADA DE MI RAZA: *Portrait*, pp. 252 y 253: *I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.* "Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza." (trad. p. 263).

II

SENTIMENTAL: véase *Ulysses*, p. 191, el telegrama de ruptura de Stephen con Buck Mulligan: *The sentimentalist is he who would enjoy without incurring the immense debtorship for a thing done* (trad. p. 198).

CÓMO UN ARTE PUEDE APUNTAR DE MANERA ADIVINATORIA: alusión sin duda a tales pasajes del *Portrait*, pp. 224-226 (trad. pp. 233 y 234), donde Stephen Dedalus se presenta, con cierta distancia, como augurio; lo recordará en *Ulysses*, p. 209 (trad. p. 217); véase también p. 534 (trad. p. 556). En *Ulysses*, p. 48, el asunto está claramente ligado al cuestionamiento, singularmente poético, de un sujeto a partir de su sombra: *Why not endless till the farthest star? Darkly they are there behind this light, darkness shining in the brightness, delta of Cassiopeia, worlds. Me sits there with his augur's rod of ash, in borrowed sandals, by day beside a livid sea, unbeheld, in violet night walking beneath a reign of uncouth stars. I throw this ended shadow from me, manshape ineluctable, call it back. Endless, would it be mine, form of my form?*

IV

UN LIBRO DE UN TAL ROBERT M. ADAMS: *Surface and Symbol. The Consistency of James Joyce's "Ulysses"*, Nueva York, Oxford University Press, 1962. Adams insiste en varias oportunidades (por ejemplo, p. 33) en la importancia del enigma en *Ulysses*. También utiliza gustosamente el término *symptomatic*, en una acepción bastante vaga (p. 25 y nota p. 59).

TRINITY COLLEGE, SI NO RECUERDO MAL: de hecho, Stephen enseña en una escuela privada de los alrededores de Dublín, en Dalkey. No enseñó ni en Trinity College ni en University College, donde, como Joyce, se supone que realizó sus estudios superiores, ni tampoco en Belvedere College, establecimiento secundario jesuita que frecuentó de adolescente. El lapsus de Jacques Lacan se aclara, por supuesto, con su interés por lo trinitario, especialmente a propósito de la psicosis de Newton, que sí fue profesor en Trinity ("Televisión", en *Psicoanálisis, radiofonía y televisión*, Anagrama, 1977, p. 122): así se encuentran asociados los dos casos, la cuestión de la Trinidad, que aparece acertadamente situada en *Ulysses*, en estrecha relación con la herejía. Sobre el tema, véase Jean-Louis Houdebine y Philippe Sollers, "La Trinité de Joyce", I y II, *Tel Quel* nº 83, primavera de 1980.

UN TAL FÉVRIER: James G. Février, *Histoire de l'écriture*, nueva edición enteramente modificada, Payot, 1959.

STEPHEN, CUYO NOMBRE TAMBIÉN EMPIEZA CON UNA S: se hizo notar además que *Ulysses* comenzaba y terminaba con una S: *Stately... Yes.*

LA BELLEZA SEGÚN HOGARTH: alusión a la "línea de la belleza" de Hogarth, sobre la que Joyce vuelve en varias oportunidades en sus primeros textos, en particular en el *Portrait*, p. 181, cuando recuerda a su condiscípulo Davin, el joven campesino nacionalista típico: *His nurse had taught him Irish and shaped his rude imagination by the broken light of Irish myth. He stood towards this myth upon which no individual mind had ever drawn out a line of beauty and to its unwieldy tales that divided themselves as they moved down the cycles in the same attitude as towards the Roman catholic religion* (*Retrato*, p. 186). Joyce señala la distancia que separa al artista de las producciones del inconsciente colectivo de los efectos colonizantes.

LA ÚLTIMA FRASE DEL *PORTRAIT*: p. 253, *Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead* (trad. p. 263). Véase también la alusión de Lacan más arriba, p. 67.

MUY POCO PARA MÍ: véase *Ulysses*, pp. 648 y 649 (trad. pp. 672 y 673).

[BLOOM Y SHAKESPEARE]: se trata de un enigma de *Ulysses* que señala Adams, *op. cit.*, pp. 95-99, cuya importancia es notable en el orden de la estructura. En 269, en un "monólogo interior" de Bloom, reaparecen dos líneas surgidas en 193 en el discurso de Stephen (vuelve en 615): *Do and do. Thing done. In a rosery of Fetter lane of Gerard, herbalist, he walks, greyedauburn. An azured harebell like her veins. Lids of Juno's eyes, violets. He walks. One life is all. One body. Do. But do. Afar, in a reek of lust and squalor, hands are laid in whiteness* (trad. p. 201, donde *do* se traduce por "hacer", pero donde puede interpretarse un imperativo). Estos fragmentos y su aparente discordancia, que plantea la cuestión de la relación identificatoria entre Bloom y Stephen, son tanto más notables cuanto que anudan los significantes de la identidad con el cuerpo y, sobre todo, con el acto. Además, la intertextualidad señala el tema de la deuda: *Thing done* es un eco del telegrama que envía Stephen a Buck Mulligan: *The sentimentalist is he who would enjoy without incurring the immense debtorship for a thing done* (p. 191, trad. p. 198).

BLEPHEN Y STUMM: véase *Ulysses*, p. 635 (trad. p. 659), y Adams, p. 95.

EXILES: trad. española: *Exiliados*, Barcelona, Bruguera, 1981.

UN *BOOK OF HIMSELF*: ¿el nudo está exactamente donde Jacques Lacan lo sugiere? Véase *Ulysses*, p. 179, donde el subdirector de la National Library cita a Mallarmé comentando *Hamlet*: *He says* — se pasea leyendo el libro de sí mismo — *don't you know, reading the book of himself* (trad. p. 186).

CIERTO SCHECHNER: Marc Schechner, *Joyce in Nighttown. A Psychoanalytic Inquiry into "Ulysses"*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1974.

THE COCK CREW: este *crew* suele traducirse por "cantó". Esta adivinanza se encuentra en el episodio 2, "Néstor", de *Ulysses*, p. 27 (trad. p. 27). Algunas líneas antes, p. 26, Stephen da el comienzo de otro enigma, que sigue la evocación de la sombra de Jesús, y de sus enigmas, "tejida y retejida en los telares de la iglesia": *Riddle me, riddle me, randy ro. / My father gave me seeds to sow.* La solución, que Joyce omite, es digna de interés: *The seed was black and the ground was white. / Riddle me that and I'll give you a pipe. / Answer: writing a letter.*

THE FOX BURYING: *Ulysses*, p. 27 (trad. p. 27). El texto exacto de la respuesta a la adivinanza es: *The fox burying his grandmother under a hollybush.*

SI ES UN PADRE O UNA MADRE: véase *Ulysses*, p. 323: *Every male that's born they think it may be their Messiah. And every Jew is in a tall state of excitement, I believe, till he knows if he's a father or a mother* (trad. p. 336).

CREE LLEVARLA EN SU VIENTRE: no encuentro un texto que vaya en ese sentido. Joyce utiliza más bien la idea a propósito de sus obras. En cambio, ve a Nora embarazada de él: cf. por ejemplo las cartas a Nora del 5 de setiembre ("¡Ojalá pudiese cobijarme en tu matriz como un hijo [...]!) o del 24 de diciembre de 1909 ("[...] acógeme en el obscuro santuario de tu matriz"), *Cartas escogidas*, t. 1, pp. 312 y 354.

INCONCEIVABLY PRIVATE JOKES: retomado de Adams, *op. cit.*, p. 200.

EFTSOONERIES: *eftsoons*, palabra anticuada formada con *after* y *soon*, que significa "de nuevo" o "poco después". *Eftsoon* se encuentra en *Finnegans Wake* en 473.18. Aquí Jacques Lacan señala, más que el estilo de Joyce, la lectura a la que él empuja: un estilo de lectura según una línea metonímica, cuando su escritura no podría definirse de este modo, a diferencia por ejemplo de la de Wolfson.

V

SCRIBBLEDEHOBBLE: el título completo es *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for "Finnegans Wake"*, ed. Thomas E. Conolly, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 1961. El doctor Lacan confunde manifiestamente a este universitario con Cyril Connolly (1903-1974), editor de la revista literaria *Horizon* (1940-1950), que publicó autores de los años treinta y de posguerra, ingleses, pero también franceses y norteamericanos. Cyril Connolly es sin duda más conocido como autor de *The Unquiet Grave. A Word Cycle by Palinurus* (1944, reed. 1961), viaje por el alma de un escritor habitado por el fantasma errante de Palinuro, el piloto de Eneas: podemos preguntarnos si no es a propósito de esta figura de Un-padre en segundo plano, también él venido de Troya, aunque a su manera, que cuando Jacques Lacan se interesa en la historia de Ulises, se topa con este Connolly. Véase también en *Ulises* la nota 15 de la p. 6 sobre Conolly Norman, que parece haber sido el primer psiquiatra irlandés que conoció la obra de Freud.

CARTAS... IMPUBLICABLES: de hecho, la mayoría de estas cartas (excepto las del 8 y 9 de diciembre de 1909, a las que Jacques Lacan había sin embargo accedido antes incluso de las *Selected Letters* de 1975), ausentes

efectivamente del t. I (1957), habían sido publicadas desde la edición de los t. II y III (1966).

TWEEDLEDUM... DEE: Joyce utiliza estos nombres en la carta del 24 de junio de 1921 a Harriet S. Weaver, *Cartas escogidas*, t. 2, p. 113: "Un grupo de personas de Zurich se convencieron de que me estaba volviendo loco lentamente y hasta trataron de inducirme a entrar en un sanatorio en que cierto Doctor Jung (el gemelo suizo [*Tweedledum*] al que no hay que confundir con el gemelo vienés [*Tweedledee*], Dr. Freud) se divierte a expensas (en todos los sentidos de la palabra) de damas y caballeros que se ven molestados por abejas en el sombrero".

CRANLY LO INTERPELA: *Portrait*, p. 243 (trad. pp. 252 y 253).

EN STEPHEN HERO, *POR EJEMPLO, HAY MARCAS*: véase *Oeuvres*, t. I, *Portrait de l'artiste* (1904), p. 313 *sq*., donde Joyce juega con la "modalidad del enigma", los fantasmas de heroísmo, de "egoísmo", de redención, después, el deslizamiento hacia la salida poética que ofrece el franciscanismo. Y la nota indicada antes sobre "un *book of himself*" (IV).

CHURCH DIPLOMATIC: véase *Œuvres*, t. I, pp. 315, 476; *Retrato*, p. 76, y los pasajes que mencionan los jesuitas, y su dúplice, como pp. 191, 194.

LLAMADO: véase *Retrato*, pp. 174-177 y 263, entrada del 16 de abril.

VI

LUCIA... *TELÉPATA EMISOR*: véase Richard Ellmann, *James Joyce*, *op. cit.*, p. 677 (carta a Harriet S. Weaver del 21 de octubre de 1934), 682, 684.

ESTA FALTA PRIMERA: la falta, y su continuación en el tema de la caída/Caída, es puesta en escena a lo largo de *Finnegans Wake*.

VIII

MME BLAVATSKY: Clive Hart (en *Structure and Motif in "Finnegans Wake"*, Evanston [Ill.], Northwestern University Press, 1962, pp. 49, 56-57 y *passim*) tiene muy en cuenta las tesis de Madame Blavatsky, así como las de Jung.

FINNEGANS WAKE... UNA PESADILLA: véase *Ulysses*, p. 34: *History is a nightmare from which I am trying to awake* (trad. p. 34). Se recordará que a La-mujer pluralizada de *Finnegans Wake*, Anna Livia Plurabelle, se la designa habitualmente por su sigla, ALP, es decir, en alemán, "pesadilla", cuando no se vuelve expresamente la *cunnyngnest couchmare* (576.28), la "más astuta de las yeguas del diván".

X

DONDE EN EL MONTE NEUBO SE NOS OTORGÓ LA LEY: no considero que Joyce haya escrito alguna vez esta frase, ni siquiera para atribuir una tontería a tal o cual (en Deuteronomio: 32,49 es en realidad el lugar de la muerte de Moisés a la vista de Canaán). El ritmo hace pensar vagamente en una canción de estudiantes (¿paródica?).

CORK: la anécdota es referida por Richard Ellmann en su biografía, *James Joyce*, *op. cit.*, p. 551.

LA TABLITA DE CORRESPONDENCIAS: las dos tablas más habitualmente accesibles, que Joyce confió a su amigo Carlo Linati y más tarde a Herbert Gorman, su primer biógrafo, se detallan, episodio por episodio, al final de cada nota, en la edición de las *Œuvres*, t. II.[3]

UNA PALIZA: este incidente figura en el *Portrait* en el cap. II; véase *Retrato*, pp. 82-85.

EL MASOQUISMO... RESPECTO DE BLOOM: véanse, por ejemplo, ciertos pasajes del episodio "Circe" en *Ulises* (pp. 461-466, etc.) y, por supuesto, las cartas a Nora, como la del 13 de diciembre de 1909 (*Cartas escogidas*, t. 1, p. 343).

LA EPIFANÍA: se encontrarán las "epifanías" de Joyce en el t. I de las *Œuvres*, pp. 87-105, y sus notas, pp. 1453-1470.

3. Las tablas se encuentran asimismo, por ejemplo, al final de la edición española de *Ulises* de editorial Lumen. [N. de la T.]

JOYCE EL SÍNTOMA

A LOS DIECISIETE AÑOS: hay un error en la edad, ya que Joyce solo llegó a París en 1920, cuando Lacan tenía diecinueve años. En cambio, la frase siguiente hace pensar que él asistió el 7 de diciembre de 1921, "cuando [él] tenía veinte años", en la librería de Adrienne Monnier, a la primera lectura de fragmentos de *Ulysses*, en inglés pero también en francés (véase *Œuvres*, t. I, p. 1030). [Lacan me contó, en efecto, que había asistido a esa lectura. — J.-A.M.]

FREUDENED: *Finnegans Wake*, 115.22-23: *when they were young and easily freudened.*

EL MORDISCÓN DEL CHISTE: *Ulises*, p. 16: "mordisco ancestral del subconsciente".

MÁS DE UNA VEZ EN *FINNEGANS* SURGE ESTA REFERENCIA A LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNEST: observación sorprendente. *The Importance of Being Earnest* ("Es importante ser constante"), donde Oscar Wilde juega con Ernest/earnest ("serio"), solo aparece en *Finnegans Wake* (233.19), donde la obra más citada es *De Profundis*. No es imposible que Jacques Lacan haya tenido conocimiento de la obra de H. Travers-Smith, *Psychic Messages from Oscar Wilde*, publicada en 1924, que ataca ferozmente *Ulysses*, y es considerada como la fuente de las pp. 534-538 de *Finnegans Wake*.

ATHERTON: James S. Ahterton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce's "Finnegans Wake"*, Nueva York, Viking, 1960, ed. rev., 1974.

WORK... DIECISIETE AÑOS *IN PROGRESS*: Joyce comenzó su libro la primavera de 1923; el primer ejemplar se le entregó el 30 de enero de 1939, con objeto de su cumpleaños (el 2 de febrero), pero la obra solo apareció efectivamente el 4 de mayo en Londres y Nueva York.

LETTER, LITTER: véase Jacques Lacan, "Lituraterre", en *Littérature* nº 3, octubre de 1971. Y, por supuesto, *Finnegans Wake*.

WHO AILS TONGUE CODDEAU: *Finnegans Wake*, 15.18.

MISMO TIPO DE FLAGELO: véase *Ulysses*, p. 20 (trad. p. 20).

CHAMBER MUSIC: véase el primer poema del libro. Traducción española: *Música de cámara*, Madrid, Visor, 1979.

SPIRITUALISM: de hecho, *spiritualism* significa tanto "espiritismo" como "espiritualismo".

NOTA PASO A PASO

por Jacques-Alain Miller

§ 1. Un apólogo

¡Philippe Sollers! Lacan se pregunta por él en la sesión inaugural del *Sinthome*, p. 11: ¿está en la sala? Claro que sí, está allí. Estará allí, asiduo, todo el año.

También participará en la "velada Jacques Aubert", mencionada en la p. 124 (que organizó en el Hotel Dieu el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París VIII; después que Navarin la publicara en el cuarto número de la revista *Analytica*, la conferencia de J. Aubert se retomó en *Joyce avec Lacan*, del mismo editor, pp. 69-84, con el título "Galeries pour un portrait"). Él verá también, pero no en la misma función que Lacan, la película que se comenta en la misma página, *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, de Nagisa Oshima, 1976).

Recientemente, en una entrevista que reaparece estos días para acompañar la publicación del *Sinthome* (acuerdo telefónico de Ph. Sollers el 17 de enero de 2005), el escritor comentó una velada de 1970. Esto es lo que dice:

Lacan, sentado en el suelo, al hacer un esfuerzo por levantarse, pierde súbitamente el equilibrio; Sollers "se las arregla para que él se tenga en pie"; Sylvia, la esposa, le lanza: "¡Déjelo, ya es grande!".

"¿Hace falta que lo comente?", pregunta Sollers en su entrevista. "No... 'es grande ya': no hay que tomarse el trabajo de ayudarlo a caminar... ¡Eso no se dice! No se lo dice buscando el acuerdo..., en fin, buscando el sobrentendido erótico con alguien más joven. Resulta chocante. Para mí, [...] Lacan no es un niño."

La escena es sensacional, pero, querido Philippe, discúlpeme, se la puede entender de manera un poco distinta.

¿Qué dice Sylvia? Que es usted, Philippe, quien toma a Lacan por un niño. Sí, usted, al lanzarse en su auxilio. ¿Ella se burla de él? ¿No es más bien a usted, a usted solícito, a quien pone en su lugar?

Ella le indica que Lacan ya no es un niño o que lo es tanto como "todohombre", en una sola palabra, como escribía Lacan.

¿Quién habla? Pero si se trata de "la verdadera mujer", la que se define

por no ser una madre, la que, antes que "poner de pie", haría zancadillas. En resumen, la madre de Lacan es usted, Philippe. Ella es Medea (véase más adelante, § 15).

Sin duda Eros está en el asunto, pero ¿cuál? La esposa tiene su idea al respecto. En sus narices, un joven impertinente persigue a su marido con sus asiduidades: "*Noli tangere*", dice ella.

No digo que se equivoque al presentir en la frase de Sylvia una indirecta para con usted, pero ¿cómo no ver que esta frase solo adquiere su sentido erótico por el gesto de solicitud que la precede, con el que usted consolida al hombre mayor vacilante? Sylvia le dice en suma: "Déjalo, muchachito, interésate en una mujer más bien que en él".

No menos que a usted, la exhortación se dirige sin duda a Lacan.

¡Ah! Usted no era el único, Philippe, en dar vueltas alrededor de Lacan, en querer ayudarlo en su edad avanzada, en "arreglárselas para que él se tenga en pie". Estaba Jacques Aubert, estaba yo, Jacques-Alain, estaba toda la banda atrapada en "la transferencia". ¿Cree que nosotros que, como usted, teníamos debilidad por los grandes hombres éramos mirados con benevolencia por la mujer que acompañaba a este en la vida?

Usted que hace profesión de admirar a Bataille se indigna de que Sylvia le haya dicho con voz desengañada: "Ah, ¿se interesa en Georges?", y objeta virtuosamente: "Para mí Bataille no era 'Georges'". Ciertamente, pero fíjese que para ella sí. Todo el problema está allí.

Sylvia era una hereje a su manera. Para ella usted no era más que un simple idólatra, como yo. Ella rompía o socavaba nuestros ídolos con pies de barro. Ella no se subía al escabel (véase más adelante, § 5).

¿Sabe que una mañana me dijo: "¡Ah, Jacques-Alain, estoy agotada, me pasé la noche entera quemando todas las cartas de Georges!"?

¿Nosotros no hubiéramos hecho eso, verdad, Philippe? (Véase nuevamente el § 15.) Pero Bataille no había sido nuestro hombre-estrago (véase aquí mismo, p. 99).

Sollers ayuda a Lacan, Sylvia pone en su lugar a Sollers. Ocurre que ella es plenamente esta "ayuda contra" que Dios creó para Adán en la persona de la mujer (Génesis, 2, 18), y que se menciona dos veces en *El sinthome* (la Biblia de Jerusalén, optimista, traduce por el contrario "una ayuda adecuada"). Es que con la "extrema sensibilidad a la unicidad" que le prestaba Lacan (véase *La ética del psicoanálisis*, p. 353)[1] ella había percibido el sueño idílico del hábil hombre que treinta años más tarde diría riendo de Lacan: "Yo pienso que la transferencia fue recíproca, y en mi provecho".

1. Teniendo en cuenta al lector de habla hispana, en caso de existir en idioma español la referencia bibliográfica citada por J.-A. Miller, se prefirió esta a la francesa. [N. de la T.]

Esta transferencia se encuentra allí, Philippe, en este gesto de *sostener*, que hace una pareja de Sollers y Lacan. Sylvia se instala entonces como tercero. Hay ahora un trío y es borromeo, si se lo descifra con *El sinthome*.

Sollers, con su transferencia recíproca, es lo imaginario. Su "todohombría" le hace creer que Lacan, irguiéndose gracias a su mano compasiva, es imaginario como él. "No, él no lo necesita a usted para eso, es grande por sí mismo", dice Sylvia, "y simbólico" (véase § 13, *in fine*). En cuanto a ella, ella es lo real (véase *La angustia*, cap. XIV, pp. 199-213), a menos que sea el *sinthome* (aquí mismo, p. 99) que lo retiene de largarse.

Para terminar, le rendiré gustoso las armas, Philippe. No quiero tener razón en contra de usted.

Sin usted no tendríamos este sublime vodevil. Le ha hecho falta, para presentar esta escena, atravesar las puertas que vigila el demonio del pudor. Quizás esto le costaba menos que a mí — que tuve que hacerlo también para seguirlo a la zona incandescente donde arden las cartas de Bataille con las de Gide, y donde usted avanza, intrépido, desafiando las *mille e tre* más una, para tomar la mano del Comendador a fin de que este no se caiga.

No hay mejor apólogo para *El sinthome*. Lacan recurría a Joyce para dar un paso más allá del punto en el que se había detenido Freud. ¿No es lo que usted reproduce esa noche? La literatura corriendo en auxilio del psicoanálisis, *que se cae*.

Sylvia, forzada a ello, no podía más que interponerse.

§ 2. *Efectos de restricción*

Lacan tenía la intención, lo había anunciado, de titular su Seminario *4, 5, 6* (p. 12).

En efecto, él había retomado el 13 de mayo, en la última sesión de su Seminario *RSI*, el nudo borromeo de cuatro redondeles (lo real, lo simbólico, lo imaginario, más el síntoma) ya presentado el 14 de enero del mismo año, y había sostenido que, "si uno se aventura en este cuatro, encuentra una vía particular que no llega más que hasta seis". La conferencia que dio en la apertura del Symposium Joyce, en junio de 1975, lo desvió de este proyecto.

¿Cuál podía ser entonces esta "vía particular"? Mi hipótesis es que se trataba de explotar las posibilidades combinatorias evidenciadas en los cuadros que se encuentran en las pp. 21 y 52 del *Sinthome*.

El primero, ya mencionado el 13 de mayo, establece una doble correlación 1-2/3-4, que pone en evidencia el nudo de la misma página, y tal que permitiría obtener con los cuatro redondeles efectos llamados de restricción, que observamos que son los mismos que los de la sintaxis de los *alfa, beta, gama, delta* del "Seminario sobre *La carta robada*"' (cf. *Escritos 1* citado en lo sucesivo *E1*, pp. 42-44 de la edición de 1984, Siglo XXI): si se fija el término de una pareja en un lugar sobre cuatro posibles, aparecen restricciones en la inscripción de los términos de la otra pareja en otros lugares.

El segundo cuadro enumera las tres configuraciones obtenidas a partir de los tres términos, R, S, I, sometidos a "una revolución no permutativa en su posición", como lo están en "Radiofonía" los cuatro términos $\$$, S_1, S_2, *a* (*Psicoanálisis, radiofonía & televisión*, Anagrama, 1977, citado en lo sucesivo *PR&T*, p. 77), mientras el término "sinthome" permanece fijo.

No es difícil concebir un tercer cuadro en el cual, mientras S permanece fijo, la permutación de los términos R, S e I esté esta vez autorizada. Se obtienen en este caso seis configuraciones:

R S I
S I R
I R S
R I S
S R I
I S R

Σ

Mi hipótesis es entonces que Lacan preveía privilegiar el estudio de los tres nudos que se agregan aquí a los tres primeros, que ya figuraban en el segundo cuadro y a los que apuntaba el Seminario *RSI*. Los nudos 4, 5, 6 serían así RIS, SRI, y ISR, más el cuarto redondel Σ. Imagino que, en un segundo tiempo, la exploración de esta única vía no habría dado los resultados que Lacan podía esperar. Seguir la pista de Joyce le habría parecido más fecundo.

§ 3. Imprecisiones sobre el nudo

Para que Lacan se interesara en el nudo borromeo, había sido necesario que este le llegara *via* su amigo el matemático G. T. Guilbaud.

El 8 de febrero de 1972 Lacan preparaba su Seminario del día siguiente en torno de la frase, de su cosecha, *te pido que rechaces lo que te ofrezco porque no es eso*, cuando la fortuna, en la persona de la llamada V* P*, puso en sus manos el nudo borromeo: "Cosa curiosa — dice el 9 de febrero de 1972 — mientras que con mi geometría de la tétrada me preguntaba anoche cómo les presentaría esto hoy, ocurrió que, al cenar con una persona encantadora que escucha los cursos del señor Guilbaud, me vino como anillo al dedo algo que quiero mostrarles ahora. Aparentemente (lo descubrí anoche), no es nada menos que los escudos de armas de los borromeos" (Seminario 19, cap. V).

Georges Théodule Guilbaud introdujo en Francia después de la guerra la teoría de los juegos de von Neumann y Morgenstern (véase su famoso artículo de la revista *Économie appliquée* nº 2, abril-junio de 1949), e interesó en ella a Lacan. Lacan utilizó su artículo "Les problèmes du partage" (*ibid.*, nº 1, abril-junio de 1951) en el Seminario 16 a propósito de la apuesta de Pascal. Guilbaud estará "en el centro del desarrollo de la investigación operacional en Francia" (véase su entrevista publicada en *Les Annales des Mines* nº 67, marzo de 2002).

El nudo figuraba desde hacía mucho tiempo en los libros populares de curiosidades matemáticas, así, por ejemplo, *Mathematics and the Imagination*, de Edward Krasner y James Newman (Bell, reimpreso desde 1949), del que Lacan poseía un ejemplar. El nudo se ofrece, p. 287, como el emblema de una "cervecería muy conocida", y el comentario se contenta con señalar la "extraña relación" entre los tres redondeles. Cuando Lacan muestra a Quine los recursos del nudo, el eminente filósofo no ve en ellos más que una agradable curiosidad, "*a little topological curiosity that was engaging in its way*" (véase más adelante, § 9).

Cabe recordar que, como señala Alexei Sossinsky al comienzo de un texto de divulgación (*Noeuds. Genèse d'une théorie mathématique*, Seuil, 1999, p. 11), los nudos, "no sé muy bien por qué", fueron mucho tiempo ignorados por los matemáticos, que solo se aplicaron verdaderamente a ellos en el siglo XX; hasta mediados de 1980, esta teoría no les interesaba a muchos de ellos, salvo a un pequeño círculo de especialistas.

Conviene agregar que los físicos precedieron en esto a los matemáticos. William Thomson, Lord Kelvin, el inventor del cero absoluto (- 273,15 ºC) y de la escala de temperatura que lleva su nombre, imaginó modelos nodales de la estructura molecular y prestó especial atención al nudo de trébol; al respecto se desarrolló una teosofía burlesca, y siento no compar-

tir con el lector del *Sinthome* la risa que provoca el sitio *Kelvin is Lord* (zapatopi.net/lordkelvin.html).

Habiendo despertado Lacan mi interés, hacia 1973 yo había adquirido y le había pasado la *Introduction to Knot Theory* (R. H. Crowell y R. H. Fox, Blaisdell, 1963). Posiblemente haya sido Pierre Soury quien le comentara los artículos, o por lo menos los nudos, de Listing y de Milnor que se retoman en el Seminario. Soury era un joven matemático de interesante personalidad desaparecido precozmente y que, con su amigo Michel Thomé (véase especialmente pp. 46 *sq.*), se apasionaba por los nudos de Lacan, quien encontraba en ellos una competencia y una disponibilidad que intentaba en vano suscitar en la mayoría de sus oyentes y de los psicoanalistas de su Escuela.

En el transcurso de su paso por Nueva York, durante su viaje al otro lado del Atlántico entre la primera y la segunda sesión del presente Seminario, Lacan se entrevistó con Dalí (p. 107), e intentó interesarlo en el nudo borromeo, pero en vano, como ya había ocurrido con Heidegger, a quien fue a ver con este propósito, durante *RSI*, a Fribourg-en-Brisgau. Según lo que relató a la vuelta, el alemán no había dicho palabra y le había mostrado el bulto de manuscritos de sus cursos en espera de ser publicados.

El nudo, que aparece en el Seminario 19, vuelve a salir a la superficie en el capítulo X de *Aun*, pp. 143-164. Está en el centro de la conferencia pronunciada en Roma en 1974 (que aparecerá en la serie "Paradojas de Lacan"); por su título, "La tercera", se inscribe en la serie de los discursos romanos de Lacan, después de "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", de 1953 (*E1*, pp. 227-310), y "La psychanalyse. Raison d'un échec", de 1968 (*Autres écrits*, citado en lo sucesivo *AÉ*, pp. 341-349). Finalmente, el Seminario de 1974-1975, *RSI*, que precede inmediatamente al *Sinthome*, toma como objeto el nudo mismo, y la tríada de lo real, lo simbólico y lo imaginario, que se inspira en Lévi-Strauss y que marca el comienzo de la enseñanza propiamente dicha de Lacan (véase el opúsculo *De los Nombres del Padre*, Paidós, 2005).

La serie que comienza con *RSI* y encuentra con *El sinthome* su apogeo constituye un retorno de Lacan a los fundamentos de su propia tentativa, y una revisión del psicoanálisis de una profundidad inigualada, y largamente desapercibida, debido al cuidado que puso Lacan en ocultar al oyente el alcance de su discurso y sus virtualidades explosivas. De allí su deseo incumplido de limitar su elaboración a un círculo muy pequeño. No se puede dejar de pensar que esta última enseñanza de Lacan era del registro de lo que las Escuelas antiguas reservaban a la enseñanza esotérica.

Si bien es antigua en Lacan una noción aristocrática de la "subjetividad creadora", él nunca cedió, como tampoco en *El sinthome*, a la tentación de apostar a una elite. Observen este pasaje de "Función y campo...", de 1953: "Señalar el pequeño número de sujetos que soportan esta creación [simbólica] sería ceder a una perspectiva romántica" (*E1*, p. 272). O incluso, en 1973: "Cuanto más santo se es, más se ríe, es mi principio, véase la salida del discurso capitalista — lo que no constituirá un progreso si solamente es para algunos"[2] (*PR&T*, p. 99).

Los sempiternos lamentos de Lacan en *El sinthome* en cuanto al número excesivo de sus oyentes deja claramente entender que la doctrina que él exponía a los cuatro vientos tenía vocación de mantenerse secreta. Dar forma pública a una enseñanza esotérica obliga a velar al mismo tiempo que se revela. De alguna manera es preciso callarse hablando, como recomienda Baltasar Gracián, y usar todos los procedimientos que menciona Leo Strauss en *Persecución y arte de escribir*. De allí el "decir a medias" críptico de Lacan, que se evidencia especialmente en *El sinthome* (véase más adelante, § 15).

Así, a diferencia de Freud, pero instruido por las desventuras de su sucesión apostólica, Lacan se abstuvo de elegir un círculo de supuestos fieles y de desposar a este pueblo elegido, como Venecia al mar, distribuyéndoles anillos (sobre el Comité Secreto, llamado de los Siete Anillos, véase *E1*, pp. 455 y 456). El único "anillo al dedo" de Lacan es el nudo (véase más arriba). El agravio a los pretendientes está suficientemente indicado por la fiel animosidad que le dedicaron a su yerno.

No cabe duda de que Lacan compartía con respecto a los psicoanalistas los sentimientos que él atribuía a Freud: "No es difícil mostrar qué desprecio de los hombres sentía Freud cada vez que su espíritu llegaba a confrontarlos con ese encargo [el de la técnica psicoanalítica] considerado por él por encima de sus posibilidades. Pero ese desprecio quedaba en aquel momento consolidado por los abandonos repetidos en los que había medido la inadecuación mental y moral de sus primeros adeptos. Espíritus y caracteres que está perfectamente claro que sobrepasaban de lejos a los mejores como a la multitud de los que, desde entonces, se han esparcido a través del mundo con su doctrina" (*E1*, p. 439; sobre el tema del menosprecio, que Lacan atribuye a Marx y Lenin, a Freud y a él mismo, véase *Aun*, pp. 117-119).

2. Corregimos la versión española citada, que traduce: "Cuanto más santos hay, más se ríe (...) — lo que constituirá un progreso —, si solamente es para algunos". [N. de la T.]

Es difícil negar que esta evaluación seria no se encuentra invalidada por la acogida que una parte no despreciable de lo que fue la comunidad psicoanalítica francesa reservó, en el último trimestre de 2003, a una empresa que apunta abiertamente a la destrucción del psicoanálisis. Al mismo tiempo, se vio entonces comprometerse personalmente en esta lucha a los "cadetes de Gascuña" de la intelligentsia, como si el gesto generoso, ínfimo e íntimo de Sollers para con Lacan, una noche de 1970, estuviera destinado a repetirse en la historia (véase Ph. Sollers, "L'avenir de la psychanalyse", *L'Infini*, Gallimard, n° 67, verano de 2004, pp. 55-59; Bernard-Henri Lévy, "Pour une charte de la psychanalyse" y "La cause de Freud", *Récidives*, Grasset, 2004, pp. 114-131; y las numerosas contribuciones aparecidas en *Le Nouvel Âne*, Navarin, n° 1 a 4, 2003-2004). "¿Para qué mezclarse? — pudo escucharse del lado del rebaño escondido —. Ellos no son analistas."

El nudo desemboca en una serie infinita en sentido ascendente, puesto que siempre se pueden agregar nuevos "redondeles de cuerda" en la relación borromea. Pero esta solo comienza con el tercero.

Se puede subrayar que la serie borromea es en esto análoga a la serie llamada de Fibonacci, que ocupó durante mucho tiempo a Lacan en su Seminario 16: la ley general de formación de la serie (cada número se forma con la adición de los dos precedentes) solo comienza evidentemente a aplicarse con su tercer término:

1 1 2 3 5 8 13 21 34...

§ 4. Aristóteles y el no-todo

Lacan se había interesado en la cuantificación aristotélica (p. 14) a partir del artículo que los *Cahiers pour l'analyse*, revista del Círculo de Epistemología de la Escuela Normal Superior, habían pedido al filósofo Jacques Brunschwig, y que apareció al comienzo del n° 10 (Seuil, 1969), dedicado a la formalización ("La proposition particulière et les preuves de non-concluance chez Aristote", pp. 3-26). Ya la había utilizado en su escrito "El atolondradicho" a propósito de la sexuación femenina (en *Escansión* n° 1, Paidós, pp. 36-40, con referencia a Aristóteles, p. 40; véase también "Televisión", en *PR&T*, p. 128).

Al interpretar el delicado pasaje clave del comienzo de los *Analíticos primeros*, I, I, 24*a*, 18-20, Brunschwig distingue la particular negativa que

él llama mínima (alguna A por lo menos no es B, sin excluir que ninguna lo sea) de la particular negativa llamada máxima (alguna A por lo menos y a lo sumo no es B), y subraya que Aristóteles siempre interpreta la particular en el sentido mínimo y rechaza la otra.

¿Por qué la primera es mínima y la otra máxima? Porque la primera no excluye la posibilidad de una relación universal entre A y B (que sería: ninguna A es B), mientras que la segunda la excluye. En el segundo caso, no se puede decir *toda A* ni *ninguna A*. No hay verdad universal de esta A.

Lacan, al contrario de Aristóteles, retiene el sentido máximo de la particular negativa para dotar con él a su *no-todo*. Lo asigna al lado femenino de la sexuación: no hay "todas las mujeres", no hay universal femenino, no hay *la* mujer.

Pero el no-todo es aún más complicado que esto. Lacan no toma la oposición máximo/mínimo sin agregarle lo suyo, como hace por ejemplo con el par metáfora/metonimia que él toma de Jakobson.

La cuantificación aristotélica se inscribe en un universo discursivo que está terminado. Ya sea máximo o mínimo, su no-todo solo juega entonces con la falta y la incompletud: ¿todos están allí? ¿Hay algunos que están en otra parte? El no-todo de Lacan se despliega, por el contrario, en un universo infinito, y está construido según el modelo intuicionista de una secuencia de elecciones: se acentúa la imposibilidad de decir la universalidad del predicado. Si no se planteó al comienzo la ley de formación de la serie, según la cual todos los A son B, será imposible — por lejos que se continúe la serie, e incluso si se verifica, cada vez, que no se encuentra ningún A que no sea B — concluirlo alguna vez para todos. La secuencia es como tal *lawless*, sin ley.

Lacan reconoce este atributo singular a lo real, que él inventa (véase p. 135). No es su única herejía.

§ 5. Sublimación = escabel

Haeresis, p. 15: Lacan recuerda la palabra latina debido a la consonancia de *hérésie* [herejía] con la pronunciación de las tres letras RSI; la raíz de la palabra es griega, *hairesis*, "elección", de allí "opinión particular".

¿De qué elección se trata aquí? Hice todo lo posible por volverla más clara en el texto establecido. La elección es entre lo que Lacan designa con

gracia por *el sinthome madaquin* y *el sinthome roule*.[3] Son respectivamente el "sinthome" ortodoxo y el "sinthome" herético.

La herejía, en efecto, no es la única en ser *sinthome*. La elección que predica Lacan en *El sinthome*, la de la perspectiva aquí llamada herética, implica en efecto que la ortodoxia (lo normal) no es más que un régimen particular del *sinthome*, del mismo modo que una secuencia *lawfull*, normada, regular, no es otra cosa que una secuencia *lawless* cuya ley de formación se dio al principio (el Nombre del Padre) para evitar todo suspenso y toda sorpresa (¡qué aburrimiento!).

El *sinthome roule* es el síntoma desnudado en su estructura y en su real, el *madaquin* es el *sinthome* elevado al semblante, vuelto maniquí, y velado por las sublimaciones disponibles en la tienda de los accesorios: el ser y su esplendor, lo verdadero, lo bueno, lo bello, etc.

A menudo Lacan nombró el medio elevatorio de la sublimación como operación ascensional con el término hegeliano muy conocido *Aufhebung*. En su escrito "Joyce el Síntoma" le da el nombre más expresivo de "escabel" (*AÉ*, pp. 565-570).

El escabel hace hincapié en el cuerpo. Asimismo, Lacan designa el *sinthome* como "acontecimiento corporal" (*ibid.*, p. 569), cuando definía el síntoma freudiano como "verdad" (*E1*, pp. 224 y 225). Joyce, "hereje", partidario del *sinthome-rueda-cuando-te-empujo*, "priva al *sinthome* de su *madaquinismo*" (p. 15). Pero esto no le impide querer treparse con su *sinthome* al "*l'SK beau*"[4] de la obra de arte.

La misma orientación conduce a Lacan a explicar, p. 134, que lo real de lo derecho es lo torcido, que lo torcido prevalece sobre lo derecho, que lo derecho no es más que una variedad de lo torcido. ¿Debo recordar que la ortodoxia es etimológicamente la opinión recta, que el antónimo de *gay* en inglés es *straight*, que quiere decir "derecho", "conforme" o "correcto"?

El pasaje de lo derecho a lo torcido, del *mos geometricus* euclidiano a la topología nodal, recuerda el pasaje kepleriano "de lo imaginario de la forma llamada perfecta como siendo la del círculo, a la articulación de la cónica, de la elipsis" ("Radiofonía", en *PR&T*, pp. 52 y 53).

3. Cf. nota 9, p. 15.

4. Esta grafía de "escabeau" (escabel) representa fonéticamente las dos primeras sílabas de la palabra y ortográficamente la última, *beau*, que significa por lo demás "bello". [N. de la T.]

Einstein y Lenin se asocian gracias a este tema. El físico pone en evidencia, si se puede decir así, la curvatura real del rayo luminoso, que sin embargo parece derecho. En cuanto al revolucionario, que defiende contra el economista Martynov las tesis de *¿Qué hacer?*, publicado en marzo de 1902, enunció en la conclusión de su "Discurso sobre el programa del Partido", pronunciado el 22 de julio (4 de agosto de 1903) en el segundo congreso del POSDR: "Hoy, todos sabemos que los economistas torcieron la vara hacia un lado. Para enderezarla, había que empujarla en el otro sentido, y eso es lo que yo he hecho. Y estoy seguro de que la socialdemocracia rusa luchará siempre enérgicamente por enderezar la vara torcida por cualquier clase de oportunismo y que, gracias a ello, nuestra vara será siempre la más derecha de todas y la más apta para entrar en acción" (*Obras completas*, Buenos Aires, Cartago, 1959, t. 6, p. 487).

Lenin volvió después sobre este punto, en 1907, en su "Prólogo a la recopilación *En doce años*" (*ibid.*, t. 13, 1960, p. 101): "[...] empleé la expresión de doblar el palo[5] hacia el otro lado, que más tarde se citó tan a menudo. En *¿Qué hacer?* se enderezaba el palo que había sido torcido por los economistas [...] y precisamente porque enderezamos con toda energía las torceduras, nuestro 'palo' será siempre el más derecho".

Pienso a propósito de esto que Lacan a menudo practicó el método leninista al que se refiere en este pasaje del *Sinthome*, y que numerosas tesis que sostuvo en el psicoanálisis deben leerse bajo esta luz: él endereza la vara torcida por los "ortodoxos" para que quede derecha.

Si Lacan habla, p. 134, de un "palo" y no de una vara, puede suponerse que es por contaminación con el ejemplo cartesiano, en la *Dióptrica*, de la ilusión del palo en el agua. No quise corregir este error en el texto establecido.

La pareja inédita de Einstein y Lenin se vuelve trío cuando, en la última pregunta (p. 137), surge un objeto que fascinó mucho en su tiempo, el cigarro torcido de Lacan. Se trataba de un habano ligero llamado *culebra*. La tienda Davidoff en Ginebra (donde había tenido lugar el Congreso de 1903..., ¡qué curioso, qué coincidencia!) los vendía en paquetes de tres.

5. Téngase en cuenta que la edición francesa, que cita J.-A. Miller, traduce *barre* (barra, vara) y no *bâton* (palo). [N. de la T.]

Se sabía complacer a Lacan trayéndoselos. Este placer lo ayudaba a "tenerse en pie", diría Sollers, mientras que algunos esperaban que se ahogara con sus nudos (se trata particularmente de la persona mencionada al final del § 16).

§ 6. De Schreber a Joyce

Una persona a la que Lacan recurría a menudo en 1970 era Nicole Sels, mencionada en la p. 16. Ella atendía la secretaría de la Escuela Freudiana de París, fundada y dirigida por él, y daba pruebas de una gran agilidad bibliográfica; colaboró entre otras cosas en la traducción de las *Mémoires d'un névropathe*, del presidente Schreber, publicadas en la colección "Campo freudiano" en Seuil.

El texto de las *Memorias*, y la lectura que Lacan hace de este tanto en el Seminario 3 como en "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" (*Escritos 2*, citado en lo sucesivo *E2*, pp. 513-564), son el telón de fondo del *Sinthome*. Así, el "dejar caer la relación con el propio cuerpo", p. 147, se refiere a la derelicción designada en el delirio del presidente Schreber por el *liegen lassen*, que Lacan destaca como fundamental en su psicosis, y traduce por *laisser en plan* [dejar plantado, dejar tirado] (véase "De una cuestión preliminar...", en *E2*, pp. 541-545).

Otra de las modalidades del *dejar caer* se encuentra en la estructura del pasaje al acto: el *dejarse caer* del sujeto, que traduce el *niederkommen lassen* del caso freudiano de la joven homosexual (*La angustia*, pp. 122-129). La defenestración melancólica es allí la ilustración clínica más sorprendente.

¿Quién, qué cae en el *dejar caer*? No es el puro sujeto del significante, que es insustancial, que no pesa, no está sometido a la gravitación. Es el sujeto en la medida en que su ser se aloja en el objeto *a* minúscula. El cuerpo participa necesariamente de esto.

§ 7. De un cuerpo al estilo Cantor

La p. 18 retoma rápidamente la lectura de Lacan de la definición cantoriana del conjunto, de los primeros axiomas de la teoría y de sus primeras consecuencias. No puedo evitar comenzar exponiendo sus bases elementales.

Supongamos la relación primitiva R*, no definida, de pertenencia a un conjunto. Si x pertenece al conjunto A, o sea, es un elemento de este, o sea,

está contenida en este, se escribe: $x \in$ A. Un conjunto A que contiene dos elementos, a y b, se escribe: $\{a, b\}$.

El axioma de extensión (que aquí se escribe M*) plantea que un conjunto se define por sus elementos: dos conjuntos son iguales si y solo si tienen los mismos elementos. Teniendo como base este axioma, se define una segunda relación, R**, esta vez entre conjuntos, que es la relación de inclusión. Para dos conjuntos A y B, si todos los elementos del primero son también elementos del segundo, se dice que A es subconjunto de B, o está incluido en B. Se escribe: A $\subset$ B, o, reflexivamente, B $\supset$ A.

Estas dos relaciones, la pertenencia y la inclusión, son completamente distintas.

Ahora se trata de asegurar la existencia de un conjunto que contiene precisamente los elementos que responden a tal definición.

No basta decir que a toda definición D de un elemento corresponde un conjunto E cuyos elementos son exactamente los elementos x que responden a D. Tal axioma daría origen a la paradoja de Russell, por poco que D sea: $x \in x$. Uno debe entonces asegurarse previamente de que los elementos x tales como se definen por D son elementos, si puedo decir, *conjuntables*, eso por lo que el axioma garantizará que ya están *conjuntados*.

En otras palabras, solo se dejará a las x volverse miembros de E si se está seguro de antemano de que ya son miembros de un conjunto A cualquiera, que no tiene más virtud ni más definición que ser supuesto (no afirmado) como ya existente. Nos aseguramos así de la normalidad de los elementos x que se postulan al principio en E, y como consecuencia, de la de E mismo. Todo conjunto E así formado será un subconjunto de un conjunto A.

Este gasto significante es el precio que hay que pagar para eludir la maldición russelliana, y sacar del universo del discurso elementos anormales y conjuntos paradójicos. El objetivo es que esto ruede en el discurso, si puedo expresarme de este modo (véase, más adelante, § 8).

Llamamos "condición P *(x)*" a una definición de x (en otras palabras, en términos más técnicos, una frase P donde la letra x aparece por lo menos una vez en estado llamado libre, es decir, ubicada fuera de los cuantificadores particular y universal, "existe un x" o "para todo x").

Introducimos ahora el axioma llamado de especificación (M**), que plantea que a todo conjunto A y a toda condición P *(x)* corresponde un conjunto B cuyos elementos son exactamente los elementos x de A que satisfacen P *(x)*.

La primera consecuencia de este axioma es asegurar la inocuidad del fenómeno russelliano. Ustedes pueden formar, si gustan, un conjunto R cuyos miembros no están incluidos en ellos mismos, es decir que responden a la condición $x \notin x$ (los catálogos que no forman parte de ellos mismos, de augusto recuerdo), ya que R no estará contenido en A: R $\notin$ A (la demostración se deja al lector).

Como A es cualquiera, R es así "lo ausente de todo conjunto", si es lícito emplear aquí un giro mallarmeano.

De allí la sentencia, digna de Parménides a menos que sea de Heráclito, que debemos a Halmos: "*Nothing contains everything*", que Lacan retomó como: "Nada es todo". (Halmos dice además: "*There is no universe*"; véase Paul Halmos, *Naive Set Theory*, Van Nostrand, 1960, pp. 6 y 7.)

Correlativamente aparece "lo presente en todo conjunto", si puedo decir así, que es el conjunto vacío, que se indica: $\varnothing$.

Para que exista, basta que haya por lo menos un conjunto, lo que exige plantearlo, y, para hacerlo, cambiar de dimensión (de *mención/mansión* del dicho),[6] porque nuestras definiciones y axiomas no dicen nada de lo que es, dicen solamente cómo se llama y a qué se parece, de modo que un conjunto bien podría existir tanto como el unicornio.

Entonces, *creacionemos*: existe un conjunto.

Todo está consumado. En función de M**, existe un conjunto sin ningún elemento, llamado conjunto vacío. En función de M*, no existe más que un solo conjunto vacío. En función de la definición de R**, este conjunto vacío es un subconjunto de todo conjunto: $\varnothing \subset A$. En virtud de la misma definición, todo conjunto es un subconjunto de sí mismo: $A \subset A$.

Llegamos ahora a la lectura lacaniana de toda esta pequeña maquinaria.

Primer tiempo. Supongamos un objeto, el más simple, un 1 solito. ¿Es incluso una cifra? Es una marca una en el papel, un *uno* cualquiera, pero conjuntable, capaz de ser elemento de un conjunto, pero aún no conjuntado. No hay más que esto, 1.

Segundo tiempo. Ubíquenlo en un conjunto: $\{1\}$.

Tercer tiempo. Formen el conjunto de sus subconjuntos. ¿Cuál es? En virtud de la máquina construida precedentemente, es un conjunto con dos elementos: $\{\{1\}, \varnothing\}$. Como, en el caso de un conjunto con un elemento,

6. Cf. nota 2, p. 142. [N. de la T.]

se puede confundir sin dificultad el conjunto y este elemento, se lo rescribirá: $\{1, \varnothing\}$.

En la p. 18 del *Sinthome*, se trata justamente de este conjunto.

Hete aquí que con el 1 han creado el 2. No tenían más que un solo *uno*, el primer *uno* solo, después el *uno* conjuntado del segundo tiempo, y hete aquí que ha venido a ubicarse a su lado, como por milagro, un *un-en-plus* (Lacan *dixit*), un *uno-extra*, que es el conjunto vacío, $\varnothing$.

Por eso Lacan dice que el conjunto, la bolsa cantoriana, merece que se "la connote con una mezcla de 1 y 0", lo que expresa que el conjunto vacío tiene cero elemento, pero no por ello es menos, como conjunto, un *uno*. Una bolsa vacía sigue siendo *una* bolsa.

No, no es un milagro. No hay aquí creación *ex nihilo*. El conejo fue puesto en la galera. Encontramos bajo la forma del conjunto vacío lo que nosotros mismos habíamos agregado al *uno-solo* bajo la forma del conjunto en el que lo inscribimos en el segundo tiempo.

Lacan ya había concluido en otra parte (véase *PR&T*, "Radiofonía", p. 19) que el conjunto vacío es el Otro como lugar de toda inscripción significante, y que su primera forma, si puede decirse así, es el cuerpo en la medida en que está vaciado de su goce. Él lo aclara aquí, pp. 18 y 19, sugiriendo que el concepto mismo (*Begriff*) del conjunto podría haber sido imaginado a partir del cuerpo y de su unidad muy particular que es la del *uno-extra*. Esto es lo que distingue el cuerpo lacaniano del cuerpo aristotélico.

Según subraya Lacan en *Aun*, el cuerpo es para Aristóteles el modelo del uno. Pero este uno es el individuo, es decir, un *uno-solo*. Y Lacan se pregunta entonces por el verdadero origen del significante Uno (pp. 128 y 129). La respuesta está aquí, en esta página del *Sinthome*, que sugiere que el cuerpo podría ser el modelo, es decir, el origen imaginario, no del *uno-solo*, que es significante, marca, trazo, corte, sino del *uno-extra*, que es el conjunto vacío. Es decir simplemente que el cuerpo existe como bolsa de piel, vacío, por fuera y al lado de sus órganos.

Acabo de escribir la palabra que permite entender de qué se trata: establecer el lugar exacto donde conviene inscribir la elucubración, central en *El antiedipo* (G. Deleuze y F. Guattari, Paidós, 1985), de un misterioso "cuerpo sin órganos". El cuerpo sin órganos es el cuerpo-bolsa. Su exsistencia respecto de los elementos que contiene, su consistencia de continente, es la del conjunto vacío en la fórmula: $\{1, \varnothing\}$.

Es lo que permite comprender Lacan asociándolo con el par cantoriano (son los dos elementos 1 y $\varnothing$). Pero el conjunto que los incluye es aquí ter-

cero. De allí el texto: "Así la teoría de Cantor debe recomenzar desde el par, pero entonces el conjunto es tercero".

Lacan invita a reconocer en el *uno-solo* inicial el S_1, el significante del amo, y en el del segundo tiempo, inscrito en el conjunto, el S_2. El primero es rasgo unario, el segundo es símbolo. Si el primero indica el conjunto vacío, el segundo "indica que es par", el par mismo, 1, $\varnothing$, del que es elemento.

Habría muchas cosas más para decir sobre esta página bastante densa, pero me parece que esto basta para volver sensible al lector el tipo de atención que exige la inteligencia de Lacan, sobre todo en su última enseñanza, cargada por tantas cosas dichas y presionada por tantas cosas por decir, cuya enunciación juega en varios niveles y cuyo enunciado juega varias partidas a la vez.

Las referencias más pertinentes no siempre son las más explícitas, y no las detectará ningún índice de nombres propios. Haría falta un índice de no-dichos, segundas intenciones, alusiones cifradas, resonancias, y otros *invisibilia*. Por lo demás, quizás un día lo pruebe como ejemplo.

Así, uno puede preguntarse, por ejemplo, por qué ese desarrollo centrado en Adán y Eva al comienzo del *Sinthome*. Respuesta: por las primeras palabras de *Finnegans Wake*; es decir: *riverrun, past Eve and Adam's...*

El día en que haya en la Universidad lacanianos como hay joyceanos, cuando "ser lacaniano" quiera decir lo que quiere decir "ser joyceano", o sea, ser amante del texto, no cabe duda de que tendrán mucho que hacer. Sin duda ese día llegará, pero ¿hay que esperarlo, apresurarlo? Bastante pronto estarán dando vueltas en círculos.

§ 8. *Hegel y la policía*

Hegel, mencionado en la p. 26, dedica a la policía los párrafos 231 a 249 de *Filosofía del derecho*. El párrafo final comienza con la frase: "La previsión (administrativa) policial realiza y sostiene, ante todo, lo universal que está contenido en la particularidad de la sociedad civil, como orden externo y organización para la defensa y la garantía de los complejos de fines e intereses particulares que son los que tienen su existencia en este universal".[7]

7. Ed. cast.: UNAM, México, 1985, p. 237. La versión francesa que cita J.-A. Miller, y que se indica a continuación, traduce "existence stable dans l'universel", es decir, "la existencia estable en lo universal". [N. de la T.]

Es lo que, yendo a lo esencial, Lacan traduce por: "Para la policía, se trata simplemente de que el dar vueltas en círculos se perpetúe", que da una forma familiar y expresiva a la noción pomposa de "existencia estable en lo universal" (traducción de Robert Derathé, Vrin, 1975, p. 254).

¿Qué sería entonces la existencia móvil en lo particular? Sería por ejemplo el viaje.

§ 9. *Lacan y sus norteamericanos*

Durante su viaje a los Estados Unidos, mencionado al comienzo del segundo capítulo, p. 27, Lacan dio varias conferencias, cuya reseña se publicó en la revista *Scilicet* (Seuil, nº 5/6, 1975). Quine dedica un párrafo de sus memorias a su encuentro con Lacan en el MIT; Jakobson y Octavio Paz también estuvieron presentes en sus charlas (*The Time of my Life*, The MIT Press, 1985, pp. 416 y 417). Está prevista la reedición de las "conferencias norteamericanas" en la serie "Paradojas" de la colección "Campo freudiano".

"Quine no es ningún tonto", dice Lacan, p. 41. En efecto, puesto que él causó tan buena impresión a Lacan. Es que era muy amable: recuerdo haberlo visto en otra época impávido ante las injurias conjugadas de Jean Dieudonné y Georges Kreisel en un coloquio de la ENS. Supo ocultar a Lacan que no había comprendido nada ni en su conversación ni en su charla, hasta tal punto que se sintió aliviado de que no se lo ubicara al lado de él durante la cena que se dio en honor del maestro, "*rage of the Paris* cafés".

En el MIT, Lacan conoce a Chomsky, pp. 31 y 32. Advertido por Jakobson, Lacan fue uno de los primeros en Francia, si no el primero, en hablar de *Syntactic Structures* (Mouton, 1964) apenas apareció el libro, y del ejemplo que se volvió famoso, *colourless green ideas...* (en la clase inicial de su Seminario 12, 1964-1965). Cuando conoce a Chomsky durante su viaje, las tesis del gran lingüista sobre el lenguaje como *mental organ* aún no están difundidas como lo estarán algunos años más tarde por *Rules and Representations* (Columbia, 1980). Se puede incluso señalar que el traductor de *Aspects of the Theory of Syntax* (The MIT Press, 1965) para las ediciones de Seuil proviene del Seminario (Jean-Claude Milner).

Además, el primer libro del lógico norteamericano Charles Sanders Peirce (p. 13 y también p. 119) publicado en francés se tradujo en Seuil por un allegado al Seminario. Lacan frecuentaba sus *Collected Papers*, que había conocido por Jakobson. Tomó de él su cuadrante lógico de la cuanti-

ficación, que usa por primera vez en su Seminario 9. También le debe su definición del signo (un signo representa algo para alguien), que él traspuso a su definición paradójica del significante (un significante representa al sujeto para otro significante).

El reenvío de un significante a otro introduce en el "mundo" una falsificación generalizada (lo que explica, por ejemplo, que se encuentre a un tal Fals en esa extraordinaria novela picaresca, *Mujeres*, Lumen, 1985, tan lacaniana sobre todo por su título; véase § 4).

§ 10. Crítica de la autenticidad

¿Cuál es el "fragmento" sobre *echt* (que se traduce por "auténtico", "verdadero") en el que piensa Lacan en la p. 83?

Se ve claramente lo que podría haber llamado su atención en el párrafo 60 de *Être et Temps*, "La estructura existencial del 'poder ser' auténtico atestiguado en la conciencia" (cito la traducción de Emmanuel Martineau, en las ediciones bien llamadas Authentica, 1985;[8] François Vezin dice "'poder ser' propio atestiguado en la conciencia moral", en el volumen Gallimard, 1986), en particular la frase sobre la modificación de la revelación del "mundo" por "la apertura *echt*" (Martineau, p. 213; Vezin, p. 356).

Heidegger es, desde luego, el "un alemán" de la p. 83. No sabría decir si yo había pasado a Lacan el panfleto antiheideggeriano de Adorno, la *Jerga de la autenticidad* (1964), que había leído en su traducción inglesa aparecida en 1973 (hoy traducida al francés por Payot).

La irrisión joyceana de la *claritas* aquineana, p. 15 (aquí mismo § 5), la crítica de la evidencia, pp. 109-111, la del "verdadero *intensional*", y la distinción entre lo verdadero y lo real, p. 150, van en el mismo sentido que la objeción elevada aquí contra la autenticidad heideggeriana.

En Lacan, la modificación, no de la revelación del "mundo", sino del recorte del objeto *a* minúscula, obedece, como se verá, a la invención de significantes nuevos.

8. En la edición española (*Ser y Tiempo*, Editorial Universitaria, 1997, p. 313) J. E. Rivera Cruchaga traduce: "La estructura existencial del poder-ser propio atestiguado en la conciencia". [N. de la T.]

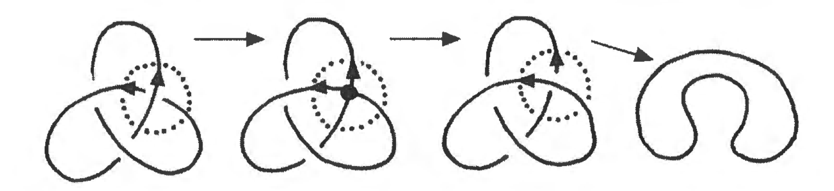
§ 11. El lapsus del nudo

El tema del error nodal, o "lapsus del nudo", p. 90, y su "reparación", es central en *El sinthome*; se lo vuelve a encontrar en el capítulo final.

Lo que Lacan llama error tiene, en el capítulo VI, pp. 90 y 91, la función de una transformación que posee la propiedad de desatar el nudo de trébol y volverlo un simple redondel de cuerda. Puede observarse al respecto que precisamente el estudio de transformaciones de este género, en 1990, permitió a un matemático ruso de San Petersburgo, Victor Vassiliev, de la escuela de Arnold, hacer avanzar la teoría matemática de los nudos.

El principio del tratamiento matemático de la cuestión es el siguiente: dicho error se define como una singularidad (una catástrofe en el sentido de Thom) que se produce cuando una parte del nudo atraviesa otra en un "punto doble"; el nudo se vuelve en ese momento singular, para ser de nuevo enseguida común, pero eventualmente diferente del nudo inicial.

El ejemplo más simple lo proporciona precisamente la transformación que exhibe Lacan: al pasar por una catástrofe, el nudo de trébol se transforma en un nudo singular en un punto "doble", para volverse enseguida un nudo "trivial", que se escribe "o" (el redondel de cuerda). El pasaje por un punto doble es la traducción matemática del gesto de cortar y unir la cuerda.



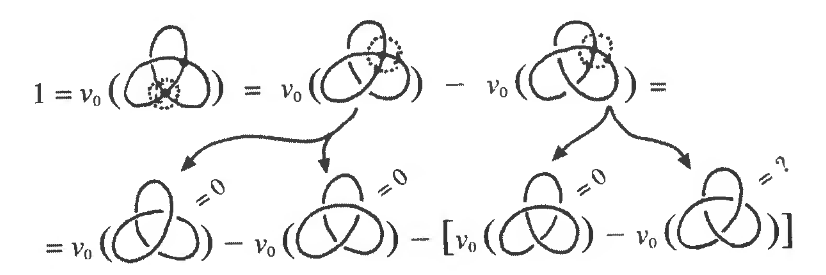
La originalidad de Vassiliev consistió en considerar los nudos como los puntos de un conjunto mayor y más estructurado. En su teoría, los nudos ordinarios constituyen un subconjunto que se escribe Σ_0, mientras que los otros forman el discriminante infinito Σ, recortado en estratos Σ_1, Σ_2, Σ_3..., constituidos por nudos singulares en 1, 2, 3... puntos dobles.

Vassiliev eligió muy naturalmente para designar el estrato el símbolo *sigma*. La coincidencia — no es más que eso, yo ruego que no se introduzca allí ningún sentido — resulta extraña para el lector del Seminario, puesto que es también la letra con la que Lacan denota el *sinthome*.

Las invariantes de Vassiliev permiten distinguir un nudo a partir del camino que lo conduce a O a través de los estratos, en función del número de puntos dobles que lo separan del estado trivial. Cada invariante es una función que responde a la relación siguiente para cada punto doble de todo nudo singular:

$$v(\times) = v(\times) - v(\times)$$

La teoría solo se vuelve no trivial a partir de las invariantes de orden 2. Para distinguir el nudo de trébol del nudo trivial, basta tal invariante, que se escribe v_0. Para el nudo trivial, es igual a cero: $v_0(\text{o}) = 0$. Esta misma invariante atribuye al nudo de trébol el valor 1, según el cálculo que ilustra la siguiente figura, donde se reconocen las propiedades que explora Lacan en el capítulo VI:



He seguido en esta nota la exposición que se presenta en las pp. 119-129 de la obra de Sossinsky antes citada, en § 3, de donde provienen igualmente las tres ilustraciones. La lectura de la obra no dejará de interesar al lector del *Sinthome*; también recomiendo consultar *The KnotPlot Site*, el mejor sitio dedicado a los nudos (cs.ubc.ca/nest/contributions/scharein/KnotPlot.html).

Sería extravagante imaginar que el matemático le haya debido algo al psicoanalista, pero parece que este último se había en efecto interesado en los nudos por un efecto de singularidad (ya aislado por Lord Kelvin, véase § 3), que debía revelarse, quince años más tarde, como la vía de acceso de una importante avanzada en la teoría matemática. Nada más ni nada menos.

La historia de los nudos hará ciertamente un lugar a Lacan por su experimentación obstinada durante varios años. El hecho de que haya estado

muy poco formalizada no es un obstáculo. Así, en la misma época, un abogado neoyorkino que manipulaba cuerdas en el piso de su salón, como hizo Lacan en su escritorio de la calle de Lille o en el piso en Guitrancourt, descubrió que dos de los nudos catalogados en el cuadro de Tait-Little (1899) no formaban más que uno, última duplicación de este género en ser descubierta. El artículo en el que refiere este hallazgo se publicó en los *Proceedings of the American Mathematical Society*, vol. 45, nº 2, agosto de 1974, pp. 262-266.

Al verlo jugar, p. 91, con la idea de un "nudo de Lacan", nadie duda de que Lacan hubiera estado encantado de hacer un hallazgo comparable al de Kenneth A. Perko Jr.

§ 12. El círculo de Popilio

El episodio del círculo de Popilio, mencionado en la p. 107, es un *topos* de la historia romana, que se popularizó en la edad clásica por obra de la *Histoire ancienne* de Charles Rollin (1730-1738), en cuya edición de 1740 está ilustrado por una lámina de J.-P. Le Bas, *Antíoco encerrado en un círculo por Popilio*.

La fuente es el libro XLV (12.5) de Tito Livio; se lo encuentra también en el *Epítome*, de Justino, a las *Historias Filípicas* de Pompeyo Trogo (XXXIV, 3, 1-4), de la que retomo una traducción reciente (*Corpus scriptorum latinorum*, internet, 2003):[9]

> Fue enviado en consecuencia Popilio como embajador ante Antíoco para que le ordenase abstenerse de invadir Egipto, o (si ya lo hubiese hecho) que lo abandonase. Y como se encontrasen en Egipto y el rey lo saludase con un beso (pues Antíoco había tenido a Lucio Popilio entre sus amigos mientras vivió en Roma como rehén) Popilio le ordenó dejar a un lado su amistad privada mientras se interpusiesen entre ellos las órdenes de su patria. Y habiendo sacado el decreto del Senado y entregándoselo a Antíoco, como lo viese dudar y consultar al respecto a sus amigos, allí mismo trazó Popilio un amplio círculo (de forma que incluyese en su interior a Antíoco y a sus amigos) con un bastón que tenía en la mano, y les ordenó que lo decidiesen

9. J.-A. Miller se refiere a la traducción francesa de M.-P. Arnaud-Lindet. La traducción española que se cita a continuación pertenece a S. Correa y se encuentra en el mismo sitio de internet. [N. de la T.]

y no saliesen de allí adentro hasta que le hubiesen respondido al Senado si tendrían la paz o la guerra con los romanos. Esta aspereza quebró el ánimo del rey, al punto de que respondiese que obedecería al Senado.

El episodio pertenece a la parte más agitada de la historia de los seléucidas bajo la influencia romana antes de la reducción del reino de Siria al estatuto de provincia, período del cual Corneille ha tomado el argumento de *Rodogune* (se leerá con interés el prefacio de Corneille y la nota de Georges Couton, así como la nota genealógica de la p. 1293, en el t. 3 de las *Œuvres complètes* en Gallimard, colección "Bibliothèque de la Pléiade").

En primer lugar, conviene no confundir al Popilio Laenas del círculo con el asesino de Cicerón, del mismo nombre, que Voltaire estigmatizó en el *Diccionario filosófico*, y que desempeña en el *Julio César* de Shakespeare un pequeño papel que, en la película de Mankiewicz (1953), se le dio a un actor del que habría mucho para decir. No conozco el grado de parentesco de los dos homónimos, pero no debe de ser imposible determinarlo.

En cuanto al Antíoco "cercado", no es otro que Antíoco IV Epífanes. Pero sí, el mismo que, impedido por dicho "círculo de Popilio" de lanzarse contra Egipto, inició la persecución de los judíos. "Antíoco el Ilustre — escribe soberbiamente Bossuet en su 'Discurso sobre la historia universal' [véase 'Discours sur l'histoire universelle', 'Bibliothèque de la Pléiade', p. 716] — reinaba como un violento: volvió todo su furor contra los judíos, y se propuso arrasar el Templo, la ley de Moisés y toda la nación. La autoridad de los romanos le impidió volverse amo de Egipto." Como se sabe, la rebelión de los macabeos lo obligó a revocar sus medidas antijudías, y el Templo se purificó en 164, episodio que se recuerda siempre con alegría en la tradición judía con la fiesta de Jánuca.

El museo de Rennes tiene un muy bello dibujo de Rembrandt, *Popilio y Antíoco* (hacia 1660): el embajador, un modesto Popilio vestido con una casulla, encorvado y solo, traza con su bastón en la arena el círculo que rodea a un soberbio Antíoco engalanado, ante los ojos de sus caballeros inmóviles y de la multitud atenta que, también ella, forma un círculo.

Me vería llevado a creer que las referencias familiares de Lacan al círculo de Popilio (esta no es la única) son un recuerdo de algún manual escolar o libro ilustrado de su infancia, el "Rollin de la jeunesse" quizás, o una obra que estaba inspirada en esta. La *Histoire* de Rollin, con sus imágenes de Épinal, si puedo decir así, mantuvo una gran influencia durante todo el siglo XIX, y el eminente Rawlinson seguía recomendando su lec-

tura en 1900 (véase el artículo de Pierre Briant "La tradition gréco-romaine sur Alexandre le Grand dans l'Europe moderne et contemporaine", julio de 2002, achemenet.thotm.net).

Yo no habría dejado de interesar a Lacan en la hipótesis que expuso recientemente Peter O'Neill ("Going Round in Circles: Popular Speech in Ancient Rome", en *Classical Antiquity*, vol. 22, nº 1, 2003, pp. 135-166, especialmente la nota 7) según la cual el uso de Tito Livio de la palabra *circulus* en el episodio llamado del "círculo de Popilio" era sin duda la "retroproyección" de un término de moda en la República tardía, no en el sentido geométrico, sino en el sentido metafórico de "reunión" o "congregación" humana. La multiplicación de *circuli* de carácter informal, no autorizado, hasta contestatario y conspirador, marcaba en efecto el *lifestyle* de la época y no dejaba de preocupar tanto a las autoridades senatoriales como al conjunto del establishment. El círculo se vuelve por el contrario, en la fábula liviana de Popilio, la pura materialización significante de un poder senatorial tanto más insistente cuanto que está físicamente ausente.

Rembrant muestra maravillosamente la *Aufhebung* repentina que transforma el signo de la debilidad de Popilio, el bastón de su vejez, la encarnación de su castración — en resumen, su largo bastón desnudo —, en instrumento de su triunfo, en significante amo que petrifica, capaz de imponer su imperio a las realidades más presuntuosas en la persona de un rey que reina con furia, y de impedirle perturbar lo que Hegel llama la "existencia estable en lo universal" (§ 8), que Roma se dedicó — y se extenuó — a esparcir por el mundo como a vigilar, tal como ocurrió, y seguirá ocurriendo, se puede suponer, con otros imperios en la historia.

El círculo de Popilio es también la ilustración del "estar dando vueltas" que constituye la esencia de la visión policíaca del mundo. Ocasión de verificar, a contrapelo, la tesis constante de Lacan, de que, si el poder es el atributo del amo, su verdad íntima es la impotencia (véase el cap. VI de *El reverso del psicoanálisis*, titulado "El amo castrado"; véase también, en el cap. XII, p. 188, solo que aquí, a la señal del amo, no es "todos a correr", es uno que se inmoviliza).

Es precisamente esto lo que vuelve dudoso para mí el "sueño megalomaníaco", la "voluntad de poder generalizada", la idea de someter a la Universidad, hasta la aspiración de "ser sagrado", que Philippe Sollers atribuye curiosamente a Lacan en la entrevista mencionada en § 1. Lacan, tal como lo he conocido y tal como lo entiendo, daba más bien una lección de sobriedad y de lucidez en cuanto al poder, hasta el punto de delegar en otros

el cuidado de negociar la relación de fuerzas con la IPA, lo que pagó con el precio que sabemos (su "excomunión").

Imputar a Lacan el deseo de ser sagrado parece difícilmente conciliable con la herejía lacaniana del escabel (§ 5), mientras que este deseo es capaz de sobrevenir naturalmente, por un efecto retroactivo, a los grandes escritores franceses, ya sean infames o idolatrados. Basta alegar aquí el "Dios Voltaire", "Jean-Jacques", el "Divino Marqués", "el Encantador", y más generalmente el culto romántico del escritor *vate* y profeta tal como lo describe Paul Bénichou en los admirables trabajos que siguieron a *La coronación del escritor 1750-1830* (Fondo de Cultura Económica, 1981, subtitulado "Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna"). También puede pensarse en Joyce como Redentor, o como alimento para universitarios, "carne de cátedras", si me atrevo a decir (aquí mismo pp. 16-17 y 77-78). El deseo de lo sagrado tiene también su lugar en la teosofía erótica de Bataille, el de *Madame Edwarda* y de la "comunidad inconfesable" (véase la referencia de Lacan a Bataille en *E2*, p. 564, pasaje del que sé la irritación que suscita en Sollers).

Sin embargo, y para hacer honor a la intuición sollersiana, que nunca es indiferente para mí, admitiré gustoso que la política de Lacan pueda parecer pariente de la del dios de los judíos, tal como la menciona en la primera lección de *De los Nombres del Padre* (véase el opúsculo que acaba de aparecer con ese título, p. 97): su doctrina no es la única en el psicoanálisis, ella solo pretende ser la única en reinar en su rinconcito, su pequeña Escuela. Allí ella es "celosa". Lacan mismo admitía gustoso riendo, en nuestras conversaciones privadas, esta riesgosa analogía. En cambio, la bella pero más peligrosa idea de una dominación universal de los espíritus debe restituirse a la ideología romana y papista de donde nació.

Agregaré, para concluir este *excursus*, que no veré nada exorbitante en que un gran escritor católico de la Francia contemporánea, actual legatario del glorioso "poder espiritual" literario que toma el relevo de un sacerdocio cristiano cuyos valores hoy restaurados habían caído entonces en desuso (véase la p. 350 de la edición francesa de Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain...*, José Corti, 1973), sea conducido a una concepción particularmente exaltada de su función y de sus dones, una vez asumida la difícil fortuna de ser uno mismo más bien que algún otro. Contrariamente a lo que dejan creer la aparente facilidad y la felicidad proclamada del escritor, que dependen más de una disciplina de hierro que de una hipotética buena naturaleza gascona, la asunción de su vocación no funcionó por sí sola para Philippe Sollers, como testimonia su observación

en la entrevista antes citada: "Creo verdaderamente que es mejor ser un gran escritor que Lacan". Remítanse solamente a *Mujeres*, citado más arriba, edición francesa "Folio", pp. 115 *sq.*: se leerá el testimonio transpuesto de la decisión, hacia 1970, de Sollers, "herido en carne viva, por mostrarle que yo era también un pensador".

Reconozcamos ahora en el círculo popiliano el conjunto vacío de hace un momento.

Popilio solamente forma pareja con el presuntuoso monarca oriental si se lo separa de sus órganos, consultativos y militares, y si se rebaja su inflación, hasta reducirlo a una vejiga vacía. Por eso, a medida que Epífanes desaparece, o por lo menos que se marchita en él toda vida, porque está como enterrado — pensemos en Saddam, hallado bajo tierra —, la multitud forma un círculo. El círculo de Popilio realiza así la profecía de Daniel.

El apólogo se presta ciertamente a más de una lectura.

Uno podría verse tentado de desarrollar temas de una vena clásica, tales como *Joyce encerrado en un nudo por Lacan*, o, inversamente, *Lacan encerrado en un nudo por Joyce*, hasta *Lacan encerrado en Joyce por Jacques Aubert*, si se olvidara que tal encierro solo tiene sentido en el espacio métrico euclidiano (el único en el que se desplaza la policía de "La carta robada"). Le escapan las relaciones paradójicas, hasta las singularidades, que autoriza la topología, y que requiere por ejemplo el *Lust-Ich* freudiano, literalmente el *yo-placer*, del que da cuenta Lacan, p. 152, que no tiene exterior (véase al respecto, por ejemplo, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, pp. 247-250, y *Aun*, pp. 69-71).

Así, si la trivialidad del círculo popiliano se vuelve a encontrar en la de los redondeles separados, que dan lugar cada uno a un "estar dando vueltas", a un encierro particular, desaparece cuando se establece entre ellos, gracias al *sinthome*, la nodalidad borromea de cuatro, y, más aún, la nodalidad falsa (la del último capítulo).

Esto puede trasladarse al plano clínico. Se dirá entonces, al estilo Vassiliev, que dicha normalidad resulta de la transformación trivializante de un nudo de estrato superior. Es toda la demostración del *Sinthome*, que es topológica. Requiere el uso de espacios no euclidianos.

§ 13. Otros espacios

Lacan se refiere a menudo, como en las pp. 81 y 82, a la paradoja de los objetos simétricos, que figura en *La "dissertatio" de 1770. Sobre la forma*

y los principios del mundo sensible y del inteligible, de Kant (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, § 15, p. 127), y no se cansa de subrayar el carácter limitado, y profundamente inadecuado para la experiencia subjetiva, de la estética trascendental.

Asimismo, como en la p. 112, Lacan vuelve a menudo sobre Desargues, su geometría proyectiva, su punto al infinito, axiomáticamente prohibido en el euclidismo. En el momento de la aparición, en 1966, de *Las palabras y las cosas*, él utiliza la perspectiva de Desargues en su Seminario 13 para analizar a su manera, siguiendo las huellas de Foucault, presente durante esta clase, *Las Meninas* de Velásquez, cuyo comentario, que se volvió célebre, inicia el libro.

Lacan tenía conocimiento de dos obras, que hicieron época, de René Taton, *L'Oeuvre mathématique de Desargues* y *La Géometrie projective en France de Desargues à Poncelet* (PUF, 1951). Ahora pueden consultarse los excelentes trabajos de Judith V. Field, profesora de historia del arte en el Birbeck College de la Universidad de Londres, *The Geometrical Work of Girard Desargues* (Nueva York-Berlín, Springer, 1987), escrito con J. J. Gray, y *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance* (Oxford, 1997). Puede señalarse que, en su tratado de geometría proyectiva, el *proyecto borrador* de 1639, Desargues llama *tronco* a una línea recta separada de muchas otras rectas (*ramas*), y *nudo* al punto en el que una rama intercepta un tronco.

El hecho habría interesado a Lacan, ya que él no desdeña subrayar, p. 116, que "La significación del falo" (*E2*, p. 665) comienza con la frase: "Es sabido que el complejo de castración inconsciente tiene una función de nudo".

§ 14. De Madame du Châtelet a Madame Blavatsky

Se sabe que Newton excitaba a los *people* de su época.

Lacan retoma varias veces en su enseñanza a Newton (p. 121). En *La ética del psicoanálisis*, p. 95, atribuye la invención del imperativo categórico, y de una razón práctica cuyos motivos son separados de todo interés sensible, al "efecto desorientador de la física, llegada a su punto de independencia en relación [...] al *das Ding* humano, bajo la forma de la física newtoniana".

En la cuarta parte de "Radiofonía" (*PR&T*, pp. 30-50), dedica varias páginas, siguiendo las huellas de Koyré, a la "revolución astronómica", donde él ve un proceso de pensamiento en tres tiempos, Copérnico, Galileo y Newton. De su punto terminal, que es Newton, Lacan hace el "instante de ver" de un nuevo proceso cuyos dos pasos siguientes están aún por venir (p. 39). Da a entender de este modo que, al contentarse con un recurso a Copérnico, Freud revela que limitó el alcance de su descubrimiento del inconsciente. El tema newtoniano se retoma aun en "Televisión" (*PR&T*, pp. 122 y 123).

En cuanto a la marquesa du Châtelet, "la divina Émilie" de Voltaire, quien pasó quince años junto a ella en el castillo de Cirey y le dedicó los versos *Si quiere que siga amando, / Devuélvame la edad de los amores...*, es tradicional describirla y dejarla mal parada como mujer sabia, aunque ella tenga el honor de haber traducido los *Principia* en francés. Las dos *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve sobre "Voltaire à Cirey" (17 de junio y 18 de julio de 1850) se siguen leyendo muy bien, aun cuando estén superadas por las investigaciones históricas dedicadas a esta unión tumultuosa (René Vaillot, *Madame du Châtelet*, Albin Michel, 1978). Las cartas que le inspiró su pasión por Saint-Lambert, el *play boy* amigo de Rousseau y amante de Sophie d'Houdetot, fueron publicadas por Louise Colet (sí, la amante de Flaubert).

Si Lacan se burla de la admiración por el "dios Newton", no deja de apuntar que hay que estar preparado para que un jaleo de este género acompañe el descubrimiento de un "fragmento de real", precisamente porque este presagia un cambio en el andar del mundo, una interrupción del famoso "dar vueltas en círculos". Esto ocurrió con el descubrimiento freudiano.

En sus recurrentes lamentos por la afluencia de gente a su Seminario semanal en la Facultad de Derecho de la calle Saint-Jacques, que están lejos de ser una coquetería, Lacan deplora de hecho no realizar su ambición confesada, la de descubrir a su vez un nuevo "fragmento de real". La presencia de la multitud que lo rodea le parece de esta manera indebida, y testimonio de alguna obscenidad imaginaria. Quizá también lo retiene por su anhelo de permanecer allí, de no salir de escena antes de haber encontrado. Esto haría de él el Antíoco de su público, el cual serviría de Popilio.

No es sin embargo que él desee la soledad. Su medida sería la de un pequeño círculo, si me atrevo a decir, de trabajadores decididos. Así se lo ve en *El sinthome* maravillarse del diálogo de dos amigos, Soury y Thomé, o incluso poner a trabajar a su yerno.

Su pareja con la marquesa causaba evidentemente más dificultad a Voltaire. La flamante historiografía feminista quiso revalorizar el trabajo

de esta, y con sobrada razón. Un artículo reciente, muy sensato, resulta convincente al subrayar el cuidado extremo de su traducción y su esfuerzo constante por volver los términos técnicos y las nociones abstractas accesibles al público. ¿Puedo decir que me considero émulo de Émilie? Se leerá con interés Judith P. Zinsser, "Translating Newton's Principia: The Marquise du Châtelet's Revision and Additions for a French Audience", *Notes and Records of the Royal Society*, Londres, 22 (2), 2001, pp. 227-245.

Por otra parte, recientemente se llamó la atención sobre un opúsculo primero clandestino y condenado por la Iglesia, después suavizado y transformado en un *best-seller* europeo, *Il Newtonianismo per le dame, ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, Nápoles, 1737, de Francesco Algarotti, que presenta la óptica newtoniana, en un diálogo de los dos sexos sobre el lago de Garda, en la Fontanella. El texto puede consultarse en el sitio de la Universidad de Bolonia; puede leerse al respecto un artículo reciente de Massimo Mazzotti en el *British Journal for the History of Science* (2004) en el sitio de la Universidad de Cambridge.

En resumen, la categoría desprestigiada de la mujer sabia no debe hacer pensar que Madame du Châtelet y Madame Blavatsky son lo mismo.

Lacan cita el nombre de esta última y se ríe de sus "oscuridades" sobre el *manvantara* (p. 123 del *Sinthome*). Dado que la vida y la obra de la teósofa rusa son poco familiares para los seguidores de Freud y Lacan, no considero inútil ofrecer un resumen que toma todo prestado de los "Textos teosóficos" de París, sin haber podido verificar la exactitud de ninguna información, porque no tengo conocimiento de una biografía crítica.

Helena Petrovna nace en Ucrania en 1831, cuando su padre, el capitán von Hahn, está al servicio del zar. Ella manifiesta desde su más tierna infancia "extrañas capacidades parapsicológicas". Se casa a los dieciocho años con Nikifor Blavatsky, cuyo nombre ella inmortalizará, pero a quien deja intacto tres meses después, escapando a caballo para dar la vuelta al mundo (tres veces).

Helena frecuenta a los Pieles Roja, los Incas, después accede al "mundo cerrado de los altos místicos de la India y del Tíbet, como a las cofradías secretas de los Druzos", donde ella es "sometida varias veces a las más severas pruebas iniciáticas, de las que saldrá jadeante, pero inmutable en su determinación, al servicio de la causa de su Maestro", un Indio rajput, manteniendo relaciones frecuentes con Garibaldi, junto al cual, en la batalla de Mentana (1867), será herida cinco veces, y dada por muerta. Restablecida, parte para Florencia, pasa por Eslovenia, permanece en el Tíbet, se encuentra en Grecia, después en El Cairo, en Siria, en el Líbano, en

Odesa, en Bucarest, reside en 11, calle de l'Université en París, luego se embarca para los Estados Unidos.

Allí conoce a W. Q. Judge, joven abogado de origen irlandés (*the Irish connection*, ¡Joyce!), que será su fiel discípulo, con el que fundará en Manhattan la *Theosophical Society* (1875); y escribe su primera obra, *Isis sin velo*, mil doscientas páginas, cuya primera tirada se agotó en diez días. Ella denuncia allí tanto el sectarismo de los sabios como el monopolio espiritual que se arrogó la religión, y afirma la existencia real de los misterios iniciáticos.

Convertida en ciudadana norteamericana, parte para la India, donde crea una revista, se vuelve "HPB" para los íntimos, instala su cuartel general en Madrás (1883), vuelve a París, 45, calle Notre-Dame-des-Champs, viaja por Europa, cena con Nubar Pasha en El Cairo, sorprende a Maspero por su gran saber, y vuelve a la India.

Aunque sus últimos años estén ensombrecidos por la cábala de una pareja francesa y de un investigador de la "Sociedad de investigaciones psíquicas" que la acusan de diversas imposturas, ella halla la fuerza para fundar la *Blavatsky Lodge*, cuyas *Transactions* arrojan una luz nueva sobre los sueños, para crear la revista *Lucifer*, que apunta a "iluminar las cosas ocultas de las tinieblas", y sobre todo para ofrecer al público *La doctrina secreta*, mil quinientas páginas (1888), seguida de un compendio popular, *La clave de la teosofía* (1889). Ella reconoce allí al hombre un alma profunda, núcleo transpersonal de conciencia que sostiene la estructura efímera del yo personal. Esta sería la base racional de una verdadera fraternidad de la humanidad, que permite una toma de conciencia planetaria.

Madame Blavatsky se extingue entonces por una cruel gripe (Londres, 1891).

Entre las personas que fueron miembros de la Sociedad se encuentran: Edison, Camille Flammarion, el canciller de Rusia Aksakof, Rudolf Steiner, fundador de la antroposofía, W. B. Yeats (siempre Irlanda) y Mondrian. Entre las personalidades que se acercaron mucho a la teosofía o se inspiraron en ella, además de Joyce, están: Kandinsky, Malevitch, Paul Klee, Scriabin, D. H. Lawrence, T. S. Eliot y Henry Miller.

Miller testimonió el efecto de "rectificación subjetiva" (cf. *E2*, p. 581) obtenido de la lectura de la obra blavatskiana:

> Sus ojos me fascinaron, y tuve de ella una visión tan completa como si ella se hubiera encontrado en la habitación. No sé si esto está relacionado con lo que se produjo a continuación, pero, en un relámpago, comprendí que

> yo era responsable de todo lo que me ocurría en mi existencia, sea cual fuere el acontecimiento que había podido producirse. Habitualmente acusaba de este a mi familia, la sociedad, mi esposa…, y ese día descubrí de manera muy clara que no debía acusar a nadie más que a mí mismo. Cargué toda la responsabilidad sobre mis propias espaldas, y me sentí extraordinariamente aliviado. Ahora soy libre y nadie más que yo es responsable de lo que me sucede.

En suma, allí donde estaban los otros, allí donde estaba "el infierno son los otros", advino Yo.

Otras dos garantías de peso se evidencian en la literatura teosófica. Gandhi había conocido a Madame Blavatsky en Londres, donde unos teósofos le habían mostrado la *Bhagavad Gîtâ*, que él nunca había leído, y él consideraba la enseñanza de la ruso-norteamericana nacida von Hahn como "lo mejor que tiene el hinduismo". Por otra parte, en 1960 se habría presentado en el Centro teosófico de Adyar una persona que quería conocer el lugar, dado que un ejemplar de *La doctrina secreta* se pavoneaba siempre en el escritorio de su tío, Albert Einstein.

Dos preguntas interesan más particularmente al lector del *Sinthome*. En primer lugar, ¿qué es este *manvantara*? Después, ¿cómo es posible que el nombre Blavatsky y la palabra *manvantara* se encuentren en la boca de Lacan en la p. 123?

Ciertamente no es fácil para un no iniciado responder a la primera pregunta. Sin embargo, condensando y simplificando mucho los datos a veces incoherentes reunidos de varias fuentes, he puesto a punto la siguiente exposición, sin poder garantizar su perfecta ortodoxia, y sin haber yo mismo penetrado el sentido verosímilmente esotérico.

Conviene partir del postulado fundamental de la teosofía: el universo, realidad increada y que constituye un Todo único, contiene en sí la potencialidad de toda forma manifestada, y por eso se lo puede llamar el no manifestado. Este se manifiesta periódicamente como universo objetivo. Los períodos de manifestación (*manvantara*) y de no manifestación, o disolución (*pralaya*), alternan tanto sobre la larga como sobre la corta duración. A una Vida de Brahma (también llamada *maha-manvantara*, o *manvantara* universal, que no hay que confundir con el *manvantara* del que habla probablemente Lacan) le sucede una Disolución de Brahma (o *maha-pralaya*) de igual duración. El Día (o *kalpa*) de Brahma, donde hay manifestación, se sigue de una Noche de Brahma, disolución de igual duración, antes que sobrevenga un nuevo despertar de Brahma. Si se siente curiosidad por conocer las duraciones en cuestión, basta remitirse al *Srimad Bhagavatam*: una Vida de Brahma dura 100 Años divinos, es decir, 311.040.000.000.000 años humanos; cada uno de los Años divinos contiene 360 Días y 360 Noches, es decir, 4.320.000.000 años humanos por Día divino. Cada Día divino comprende catorce períodos. Al comienzo de cada uno, hay aparición de un *Manú* (sí, el de las *Leyes de Manú*), nombre genérico del Único y Solo Soberano cuya misión es gobernar el conjunto del mundo terrestre durante este período, que toma su nombre.

Henos aquí. Este período, que está entre (*antara*) dos *Manú*, se llama *manvantara*, o Edad del mundo. Actualmente, en el Día de cuatro mil millones de años y pico en el que estamos, ya pasaron seis. Vivimos entonces el séptimo *manvantara*, cuyo *Manú* nos alegra descubrir que es *Vaivasvata*, el hijo del dios Sol.

La teosofía blavatskiana asegura que cada espíritu pasa por el *manvantara*, es decir, entra en manifestación para su propio enriquecimiento y el del Todo. Por un "proceso de evolución gradual", los Sabios, *mahatma* y *rishi*, aparecidos durante un *manvantara*, se vuelven muy naturalmente, después de su expiación, espíritus planetarios que guían la evolución de los futuros planetas. Todos estamos invitados a aprovechar este saber en la vida cotidiana, preferentemente con la conducción de un Maestro confirmado.

No es ciertamente imposible: el testimonio de Miller, si se verifica, muestra que esta vía, que puede parecer extraordinaria, hasta extravagante, es sin embargo capaz de trivializar los pequeños infortunios, y en el acto, porque ¿quién aplazará algo para Mañana cuando el Día y la Noche duran cuatro mil millones de años? O más bien, precisamente porque esta vía es fuera de lo común no resulta inverosímil que pueda permitirle a un sujeto lograr, por lo menos de manera fugitiva, acceder al efecto de trivialización en el que Freud, no Lacan, no dudaba en ver el resultado esperable de un análisis (comentario personal).

Última pregunta: ¿qué hace el sorprendente blablablá blavatskiano en *El sinthome*?

Ciertamente se apela a este debido al gusto de Joyce por la especulación teosófica, pero no solamente. Lacan frecuentó en efecto en su juventud al gran iniciado francés René Guénon, de modo que las referencias a la iniciación que salpican su enseñanza, por muy cáusticas que suelan ser, testimonian sin embargo huellas dejadas por una antigua curiosidad, y son de primerísima mano — si puedo decir así, porque en este contexto precisamente no hay en verdad nunca primera mano. En Lacan, estas referencias resaltan mejor el carácter reciente y milagroso, si puede decirse así, del

advenimiento del discurso científico. Sobre Guénon, véase por ejemplo: Bruno Hapel, *René Guénon et le Roi du monde*, Guy Trédaniel, 2001. Por otra parte, se notará con interés que Guénon consideraba que la doctrina de Madame Blavatsky era una elucubración, y rechazaba el psicoanálisis como francamente diabólico.

El erotismo, que se ligó desde siempre al descubrimiento del misterio del mundo, muestra que resulta oportuno distinguir, como hace Lacan, entre el símbolo del falo simbólico, que se escribe con la mayúscula Φ y se lee phi *mayúscula* (que no debe confundirse con φ, phi *minúscula*, el falo imaginario), y el significante del Otro con mayúscula barrado, S (Ⱥ), que designa entre otros el lugar *nonsensical* de la verdad última (véanse p. 124-125 del *Sinthome*; el pasaje al que él alude se encuentra en *Aun*, p. 40).

§ 15. Derrida y el nudo

En homenaje a la memoria del filósofo, que fue uno de los maestros de mi juventud, daré más desarrollo a la explicación que requiere la mención, p. 142, del nombre de Derrida.

Lacan pensaba que Derrida había olvidado reconocer lo que la invención de la "gramatología" y de la "archiescritura" debían a la circulación de términos salidos de su enseñanza ("La psychanalyse. Raison d'un échec", *AÉ*, p. 346), y que esta invención misma era una falsificación universitaria de esta enseñanza, un "discurso confusional" ("Lituraterre", *AÉ*, p. 14, donde el nombre de Derrida, al que se apunta manifiestamente, no aparece), sin dejar de reconocer a veces, por lo menos de manera alusiva, que la actualidad que había cobrado el tema de la escritura en la coyuntura intelectual y literaria de la época se debía largamente a los primeros artículos de Derrida, reunidos en *La escritura y la diferencia* (Anthropos, 1989) y publicados por primera vez en francés en 1967.

Por su parte, en un artículo que se volvió famoso (*El concepto de verdad en Lacan*, Homo Sapiens, 1977),[10] Derrida se había entregado en 1975

10. El título original del artículo de Derrida (que se publicó por primera vez en 1975, en la revista *Poétique* nº 21) es "Le facteur de la vérité", y juega con dos sentidos de la palabra *facteur* — que significa tanto "cartero" como "factor" —, que la versión castellana citada no tiene en cuenta. [N. de la T.]

a una relectura minuciosa de "El seminario sobre *La carta robada*", de 1956 (*E1*, pp. 5-55), y del cuento de Poe, gracias a la cual dirigía objeciones fundamentales a la doctrina de la letra y a la "lógica del significante" en Lacan.

No se podría desconocer la importancia histórica de esta crítica, que tuvo por efecto tanto "azuzar" a Lacan respecto de los defensores de la deconstrucción, como alejar de la lectura de Derrida a los lacanianos, muchos de los cuales habían seguido en sus comienzos la elaboración con gran simpatía. Sin embargo, yo estimaba que la deuda que había contraído con el que había sido para mí, durante mis años en la Escuela Normal, un profesor, un maestro, un amigo, e incluso un confidente, como suelen serlo a menudo los llamados "caimanes"[11] de la ENS, me prohibía entrar en esta controversia llevando la bandera de Lacan, dado que yo estimaba no poder compartir el desprecio manifiesto de él por Derrida (véase por ejemplo el pasaje antes citado de "La psychanalyse. Raison d'un échec", de diciembre de 1967). Si bien me sentí libre de mencionar a veces este tema en mis cursos del Departamento de Psicoanálisis, me abstuve de todo comentario en el exterior.

Con esta idea, en enero de 1987, durante una mesa redonda del Colegio Internacional de Filosofía a la que estaba invitado con Derrida y Jean-Pierre Vernant a comentar la publicación del t. II de la *Historia del psicoanálisis en Francia* de Élisabeth Roudinesco, presente en la sala, deseché la invitación con la que el presidente de la sesión, René Major, me incitaba de manera repentina, para responder a las objeciones de *El concepto de verdad en Lacan*. Siempre con la misma idea, al publicar en la revista *Ornicar?* extractos del Seminario 23 me negué a imprimir un pasaje en el que Lacan trataba duramente a Derrida por su prefacio al *Verbier de l'Homme aux loups*, de Nicolas Abraham y Maria Torok. Ocurrió, sin embargo, que Derrida no me perdonó esta omisión ("Por el amor de Lacan", conferencia pronunciada en el encuentro "Lacan con los filósofos" en mayo de 1992, retomada en Jacques Derrida, *Resistencias del psicoanálisis*, Paidós, 1997, pp. 63-115). El malentendido me pareció irremediable, y tan sobredeterminado que justificarme con él no hubiera dejado de agrandar la cosa.

¿Cuál era la objeción central de Derrida? La letra/carta[12] sería en Lacan "intangible e indestructible", "localidad indivisible" (p. 43). Lacan asigna-

11. Nombre que se da a los directores de estudio en la Escuela Normal Superior. [N. de la T.]

12. Recuérdese que en francés *lettre* es tanto "letra" como "carta". [N. de la T.]

ría a la letra/carta "un trayecto propio y circular", como testimoniaría la frase final del escrito: "Así, lo que quiere decir 'la carta robada', incluso 'en sufrimiento',[13] es que una carta llega siempre a su destino". Ahora bien, sostiene Derrida, si la letra/carta es indestructible, es porque ella está de hecho elevada a la "idealidad de un sentido" (p. 84), y si vuelve de todo rodeo a su propio trayecto es porque se trata en realidad de una "reapropiación y readecuación trascendente". En suma, en Lacan, "el significante nunca debe correr el riesgo de perderse, de dividirse, de parcelarse sin remedio" (p. 43). A esta "ley del significante" Derrida opone victoriosamente la "diseminación", el "poder diseminador": "una carta siempre puede no llegar a destino", "su siempre posible reparto", "[la carta] puede fragmentarse para siempre", etc. (pp. 53 y 82).

Desde la lectura de su artículo en la revista *Poétique* se me impuso la respuesta más simple a la objeción derrideana. Es inexacto que la letra/carta como tal sea en Lacan intangible, indestructible, indivisible, ideal. Los episodios memorables de destrucción de la letra/carta, desde el incendio de la Biblioteca de Alejandría al deseo de Kafka, y también el simple sentido común, vuelven muy improbable que Lacan haya mantenido tal concepción. Pero, además, hay un texto.

Solamente un año y medio después de la redacción de "El seminario sobre *La carta robada*", terminado en agosto de 1956 (*E1*, p. 35), Lacan escribía un artículo que debía publicar la revista *Critique* en su número de abril de 1958, con el título "Juventud de Gide o la letra y el deseo" (retomado en *E2*, pp. 739-743). Las últimas siete páginas están dedicadas a un admirable análisis del "acto de Madeleine", el de quemar casi todas las cartas que había recibido de André, tan pronto como se enteró de su partida para Inglaterra con su joven amante, Marc Allégret.

Lacan reconoce en el acto de quemar estas cartas el acto mismo de Medea. En efecto, ella sacrifica así "lo más precioso que tenía" — dice ella — y, al mismo tiempo, se lo arranca también a Gide, que llora en ellas a "su hijo", "lo mejor de mí", "quizás no hubo jamás correspondencia tan hermosa". Él esperará la muerte de Madeleine para escribir su testimonio al respecto con el título virgiliano de *Et nunc manet in te* (publicado en 1947 y editado en español por Odisea, 2002). Solo entonces revela las páginas de su *Diario* dedicadas al episodio, que había suprimido del volumen anterior.

13. La expresión francesa *en souffrance* (literalmente, "en sufrimiento") significa asimismo "en suspenso", "detenida". [N. de la T.]

Lacan destaca el hecho de que estas cartas no tenían copia, lo que prueba según él "su naturaleza de fetiche", y las vuelve comparables a lo que esconde en su cofrecito el Harpagón de Molière, ese objeto que actúa en el deseo que Lacan designará más tarde como "la causa del deseo" (la expresión ya figura en "La significación del falo", *E2*, p. 671, que es de mayo de 1958; solo se establecerá en el Seminario 1962-1963, *La angustia*, y desde entonces se volverá a encontrar en numerosos Seminarios y escritos). Aunque la palabra no se pronuncie, no cabe duda de que Lacan reconoce a estas cartas el estatuto del objeto *a*.

Pero no hay ninguna necesidad de penetrar en estos misterios para afirmar, sobre la base de este texto, que no es exacto que Lacan haya desconocido el carácter tangible, destructible, divisible, no ideal, sino bien material, de la letra. En cambio, uno no se explica que un lector tan minucioso como Derrida, tan cuidadoso con su información, tan pródigo en citas, que no duda en pasar por un tamiz el volumen de los *Escritos* para demostrarlo enteramente impregnado de la doctrina incorrecta que él descubre en "El seminario sobre *La carta robada*" — él no se refiere a menos de catorce textos del libro, si contamos bien, y tampoco olvida las "publicaciones posteriores" (p. 78), de las que se citan dos —, que Derrida, entonces, pase por alto lo que se expone en seis páginas de "Juventud de Gide...". La omisión es tanto más sorprendente cuanto que, entre los catorce textos que alisté, de este escrito figuran dos páginas, 722 y 732, citadas en las pp. 87 y 88 de *El concepto de verdad en Lacan* a propósito de la función de la ficción en literatura, pero sin mencionar el título del artículo del que están extraídas.

Estas siete páginas de los *Escritos*, 737 a 743, son entonces como "la carta robada", o la equivocación de *El concepto de verdad en Lacan*. Primera equivocación, porque, cuando apareció *El concepto...*, ya hacía cuatro años que se había publicado "Lituraterre", y este texto tenía todo para captar la atención del filósofo.

En efecto, inicialmente había aparecido al comienzo del nº 3 de la revista *Littérature* (Larousse, 1971, pp. 3-10), donde figuraba (pp. 79-85, con una introducción de Catherine Clément) la nota sobre Dora que Lacan menciona en la p. 103 del *Sinthome*, y cuyo autor era una amiga en común, ella misma joyceana, Hélène Cixous (aclaración: su obra *Le Portrait de Dora* se publicó en 1978 en las Éditions des Femmes).

Además, desde su primer ensayo publicado, Derrida (lo recuerdo en la librería de las Presses universitaires hojeando él mismo los primeros ejemplares del libro) había sabido dar a Joyce y a su intento de "repetir [...] la totalidad del equívoco" el lugar de "otro polo" respecto de la tentativa

husserliana de obtener una lengua unívoca y transparente. Se trataba allí de una verdadera "elección" (la palabra está dicha) hereje. Ya no se tiene idea de la manera en que esta orientación detonaba en el contexto filosófico de la época, y no fue indiferente al hecho de que entre todos los enseñantes de la Sorbona de entonces yo eligiera al joven Derrida para volverme su alumno (véase en Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie*, traducción e introducción por Jacques Derrida, PUF, 1962, las bellas páginas 104 y 105).[14]

Siento reanimar con estas líneas las guerras picrocholinas lacano-derrideanas, cuando la situación presente, caracterizada por el retorno de las ortodoxias, podría por el contrario llevar a sus alumnos a renovar antiguas alianzas. Lacan y Derrida, cada uno es grande en su género, solo se trata de saber cuál. Después de todo, Lacan comenzó, como recuerda en *Le sinthome*, p. 76, por "Écrits 'inspirés': schizographie", quizá todo está allí (este artículo se presenta como redactado en colaboración en los *Annales médico-psychologiques*, 1931, t. II, p. 508-522; será recogido en un volumen en preparación de la colección "Campo freudiano").

Hay ciertamente mucho que decir para explicar a Derrida por contraste con Lacan, y viceversa. Se puede, desde luego, defender más adelante la pertinencia de la perspectiva elegida en *El concepto de verdad en Lacan*, pero prefiero contar para eso con los numerosos practicantes de la deconstrucción, ya que ese texto me alejó de una obra cuya elaboración hasta ese momento yo seguía.

Lo que sé es que en *El sinthome* los nudos son una escritura y el nudo es una letra. Por otro lado, Lacan pensaba haber inaugurado "este asunto de la escritura" (p. 143) por el papel que hacía desempeñar, desde su Seminario 9, al "rasgo unario" (con el que traduce el *einziger Zug* de Freud, que figura en el capítulo VII de la *Psicología de las masas*, quinto párrafo, última línea; véase por ejemplo el Seminario 11, p. 264).

§ 16. El enigma de la enunciación

Intensión, con *s*, p. 150: Lacan ya había utilizado la distinción entre la intensión y la extensión (véase por ejemplo la "Proposición del 9 de octubre 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela", en *Momentos cruciales de la experiencia analítica*, Manantial, 1987, p. 15).

14. Existe una traducción española de la introducción de Derrida: *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*, Buenos Aires, Manantial, 2000. [N. de la T.]

Esta distinción se conoce en lógica: la extensión de una clase son los objetos que ella contiene, su denotación; la intensión es la definición de estos objetos, la o las propiedades o atributos que permiten seleccionarlos en un universo (de discurso).

La intensión puede ser puramente subjetiva, cambiante según los individuos. Puede ser objetiva y designar todos los atributos, conocidos o no, que los objetos denotados tienen en común; *intensión* es entonces el equivalente de *comprensión*. Finalmente, si no concierne más que a los atributos explicitados por convención, *intensión* equivale a *connotación*. Esta última concierne a la lógica. Encontramos esta tripartición útil en el antiguo manual de Cohen y Nagel, *An Introduction to Logic*, Routledge, 1934, reedición 1963, pp. 30-33. A partir de allí comienzan las dificultades.

La intensión disgustaba profundamente a Quine debido a los fenómenos llamados de "opacidad referencial" que provoca, especialmente en la cita, y a la aparición de agujeros en el valor de verdad (*truth-value gaps*) que complican la deducción. Así, el anteúltimo capítulo de *Word and Object* (The MIT Press, 1960) se titula "*Flight from Intension*". Quine recomienda y organiza metódicamente esta fuga de Egipto, erradicando los "objetos intensionales", según el principio, digno de Antíoco Epífanes, "*explication is elimination*" (p. 260). Es verdad que el lenguaje es *much ado about nothing*, pero si uno se impone hablar siempre de lo que existe, resulta de ello un universo del discurso perfectamente civilizado (*regimented*), transparente, desprovisto de nombres propios (para evitar la aparición inesperada de unicornios y otros seres discursivos al estilo Blavatsky o al estilo Meinong), vacío de sentidos y de sorpresas, donde siempre se sabe de antemano quién es quién y quién hace qué.

El universo quineano, de una calma olímpica, indiferente, irónico, algo aburrido pero muy digno y muy amable una vez cumplida la exterminación de los intrusos, donde prevalece un principio de precaución y de menor esfuerzo llevado al extremo, y cuya *Stimmung* no está alejada de la que se trasluce en las memorias del lógico (véase antes, § 9), no ha sobrevivido a la traición de Rorty, infectado por las abstracciones intensionales más descabelladas de la *French Theory*, de la deconstrucción e incluso de Heidegger, no obstante puesto en la picota por Carnap, ni sobre todo al asalto de Kripke, a quien Lacan saludó desde la primera publicación, en 1972, de las conferencias que se retoman en un volumen titulado *Naming and Necessity*. Se señalará una vez más que el traductor de la obra para las Éditions de Minuit salió del Seminario (François Recanati).

Lacan indica un poco más lejos, p. 151, haberse interesado en el enigma. En efecto, un pasaje de *El reverso del psicoanálisis*, p. 37, define el enigma por la enunciación, y le opone la cita, definida por el enunciado. El enigma es una enunciación que se remite al oyente para volverse un enunciado; la cita es un enunciado que tapa el enigma de la enunciación con el nombre propio del autor.

Esta pareja es muy esclarecedora. Permite por ejemplo comprender de inmediato por qué es inevitable que sea el autor (en colaboración) de un *Diccionario de psicoanálisis*, compilación muy bien ordenada de citas de Freud, el que haya interpelado a Lacan acerca de lo verdadero sobre lo verdadero (véase aquí mismo, p. 150, y la indicación que yo doy en la p. 109 en *De los Nombres del Padre*, Paidós, 2005).

Decir lo verdadero sobre lo verdadero supone eliminar la enunciación en provecho del enunciado (de un predicado operatorio "*x* es verdadero"). Pero este verdadero, que es el verdadero intensional de la p. 150, permanece relativo al universo del discurso considerado, a sus axiomas y procedimientos de validación. Solo pide un acuerdo armonioso de los significantes entre sí. El significante, como el asno, se frota con el significante, despliega sus redes, meandros y laberintos, pero todo esto vuelve a dar vueltas sobre el anillo de lo simbólico, en torno de un agujero invisible, el de la "falta en decir". Esta es la vía quineana, no desprovista de sabiduría.

Entonces, como en *El sinthome*, se impone la necesidad paradójica de inventar y de nombrar lo real "desnudo", distinto de lo verdadero, exsistente al "orden simbólico", sin ley, desconectado, azaroso.

Aquí es una variación nueva y extrema de la fórmula constante de Lacan: la verdad tiene estructura de ficción; es de parte a parte fantasmática, mentira, sueño que miente; es un semblante; ella está entre nosotros y lo real (véase *El reverso del psicoanálisis*, p. 188).

La "nota a pie de página" es una de las encarnaciones ordinarias de lo "verdadero sobre lo verdadero". Ya sea del autor o de su comentador, ya sea que se ubique a pie de página o se relegue al final de la obra, está en posición de metalenguaje, de ahí que aparente validar (o invalidar) el lenguaje-objeto. Basta haber meditado la lección de Anthony Grafton en su mordaz librito *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página* (Fondo de Cultura Económica, 1998), para captar las razones profundas que habían podido decidir a Lacan a proscribir este procedimiento de la edición de su Seminario, cuya apuesta es hacer pasar al escrito una enunciación sin empañar su brillo enigmático.

Se constatará que he sustituido en esta nota la tragedia por la humorada, y se juzgará si he logrado exhibir el enigma de la enunciación, tanto en su facundia como en su arbitrariedad y su misterio.

§ 17. Lo Unerkannt

El adjetivo *unerkannt*, p. 147, que se traduce por "desconocido", "no reconocido", "incógnito", figura sustantivado en una frase célebre de *La interpretación de los sueños*, en el cap. VII, consagrado a "Sobre la psicología de los procesos oníricos" (*Gesammelte Schriften*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925, t. II, p. 446; *La interpretación de los sueños*, Amorrortu, 1979, p. 519). Freud nota la persistencia de "*eine Stelle im Dunkel*" (un lugar en sombras) en los sueños mejor interpretados, y agrega: "*Dies ist dann der Nabel des Traumes* [el ombligo del sueño], *die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitz* [el lugar en que él se asienta en lo no conocido]".

Se ha elucubrado mucho sobre este supuesto "Desconocido". Interrogado sobre este punto en enero de 1975, Lacan traduce lo *Unerkannt* por lo "no reconocido". Él lo identifica con eso que Freud llama lo *Urverdrängt*, lo reprimido primordial u original (cf. especialmente los artículos de 1915 sobre la represión y el inconsciente, así como *Inhibición, síntoma y angustia*, Amorrortu, 1979, cap. II, p. 90), donde él ve "un nudo en lo decible" comparable con el agujero en la pulsión (véase el Seminario 11). Él desarrolla a propósito de esto consideraciones extremadamente originales (su intervención, publicada en su tiempo en las *Lettres* de la Escuela Freudiana de París, está destinada a aparecer, en la versión establecida a mi cuidado, en un volumen de "Paradojas").

Los pensamientos del sueño no desembocan en nada, según observa Freud en el pasaje de lo *Unerkannt*, estos se ramifican en todos los sentidos como las redes del "Proyecto de psicología" del que se trata en la p. 129 (Amorrortu, 1982, t. I, pp. 339-390; las redes de las que habla Lacan están representadas p. 369). No cesamos de encontrar, y sin embargo no cesamos de buscar. Encontrar no es lo contrario de buscar. El hallazgo no consuma la búsqueda, sino que la relanza indefinidamente.

Así ocurre en las observaciones de esta "Nota paso a paso".

§ 18. *La "folisofía"*

Lacan se apropiaba en otra época del soberbio enunciado de Picasso "Yo no busco, encuentro" (p. 89; véase el Seminario 11, p. 15). Yo soy el autor de la poco caritativa observación (privada) mencionada en la p. 89: "Podría decir ahora: no encuentro, busco". En la misma línea, véase p. 124.

¿Qué buscaba él? Un nudo que podría volverse el soporte privilegiado de sus elucubraciones, y que las relanzaría interrogándolo, así como se lo vio hacer con la rotación no permutativa de cuatro símbolos bien elegidos, de donde él sacó sus "cuatro discursos".

Él buscaba una ayuda del mismo tipo en Joyce. Pero, a diferencia de este último, no pensaba recurrir al padre (la última frase del *Retrato*, que se cita en la p. 67, se traduce en la edición de Rueda, p. 263, como: "Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda").

Si el nudo como soporte del sujeto se sostiene, no hay ninguna necesidad del Nombre del Padre: este es redundante. Si el nudo no se sostiene, el Nombre funciona como *sinthome*. En el psicoanálisis, es instrumento para resolver el goce por el sentido. De la misma manera que, en la "metáfora paterna", el Nombre resuelve el significado *x* del deseo materno, DM, dándole la significación del falo (*E2*, p. 539).

Es posible entonces servirse del Nombre del Padre prescindiendo de creer en él (aquí mismo, p. 133). Esta frase constituye el tema del próximo congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, que tendrá lugar en Roma en 2006. La referencia a *Tótem y tabú*, p. 148, recuerda rápidamente la tesis establecida y ampliamente desarrollada en la segunda parte de *El reverso del psicoanálisis*, pp. 91-149, titulada "Más allá del complejo de Edipo". Lacan recurre a este más allá (que es *ipso facto* un más allá del Nombre del Padre, y de *la* mujer, versión del Padre según *Intervenciones y textos 2*, Manantial, 1993, p. 112) para restituir a la sexualidad femenina su estructura propia, que había sido indebidamente replegada por Freud sobre las coordenadas masculinas (véase "El atolondradicho", especialmente pp. 32 *sq.*).

Pero toda la ayuda del mundo no podrá hacer callar el "sin esperanza" cuyas campanas doblan en *El sinthome* como un "*Nevermore*". Es el sin esperanza del "método" de los nudos (p. 37). Es el sin esperanza de la relación entre los sexos.

Lacan había comentado *El banquete* de Platón en su seminario de *La transferencia*, cuyo capítulo VI está consagrado al mito de Aristófanes, del que luego había dado una versión menos optimista, y de aspecto fantástico, digna de Edgar Allan Poe: el mito llamado de la "laminilla", que se

menciona en las pp. 41 y 42 (véase *E2*, pp. 824-826). Puede reconocerse en esta laminilla el ser que imaginaba Freud en su artículo de 1915, *Trieb und Triebschicksal* (comentado en el Seminario 11, en los capítulos XIII y XIV; véase también "Del *Trieb* de Freud y del deseo del psicoanalista", *E2*, pp. 830-833): un "*fast völlig hilflosen, in der Welt noch unorientierten Lebewese, welches Reize in seiner Nervensubstanz auffängt*", un organismo que vive casi sin defensas e incluso sin orientación en el mundo, que recibe estimulaciones en su sustancia nerviosa (*Gesammelte Werke*, t. 10, p. 212; véase también, de James Strachey, la nota 1 p. 119 en la *Standard Edition*, t. XIV). Lacan hace de ella la representación de la *libido*. Aquí sería un ser suplementario, tercero, salido de la fractura del huevo inicial. Es una imagen del objeto *a*, objeto que en sí mismo traduce el carácter constante de la pulsión freudiana, su "*konstante Kraft*".

El abordaje de la energética por la constante numérica que puede obtenerse en un universo cerrado se señala en las pp. 131 y 132 del *Sinthome*. Este tema aparece en la enseñanza de Lacan durante el Seminario 12 con referencia al *Cours de physique* de Richard P. Feynman (ahora en francés en Dunod; véase también *La Nature de la physique*, en Seuil). Se lo menciona especialmente en "Televisión" (*PR&T*, p. 110).

Lacan subraya en *El sinthome* (véase § 1) la "ayuda contra", el *ezer kenegdo*, que Dios ha creado para el hombre dándole una mujer. La palabra *kenegdo* no dejó de solicitar el ingenio de los exégetas. La palabra es una construcción: sus raíces son *k*, "como", y *ngd*, "que es contrario a", "en frente de", "frente a", "en presencia de", "esposa". En el versículo referido, *d* se escribe con un punto, lo que le da el sentido de "opuesto", "contrario". La traducción literal sería: "como una presencia de lo que está en contra".

Se lee en la traducción francesa (publicada en las ediciones Verdier) del libro *Aggadoth du Talmud de Babylone*, colección de fragmentos escogidos del Talmud babilónico (hecho en Salónica hacia 1515): "Rabbi Eleazar ha dicho: '¿Qué significa «le haré una ayuda contra él»? Si él lo merece, ella lo ayudará; si él no lo merece, ella se opondrá a él [...]. ¿Por qué se lee *kenegdo* [«que le corresponde»] en lugar de *kenagdo* [«contra él»]? Si él lo merece, ella estará en armonía con él; si no, ella lo castigará [*menagadto*]'" (p. 606, § 17). El *Midrash Rabba*, compilado en el siglo V, enuncia que la ayuda *kenegdo* será "una ayuda si el hombre es merecedor, y contra él si no lo es" (p. 198, § 3, de las ediciones Verdier). *Los capítulos de rabbí Eliezer* (Valencia, Biblioteca midrásica. Instituto San Jerónimo para la investigación bíblica, 1984), comentarios midrásicos compuestos hacia 830, que dieron un impulso decisivo a la formación de la Cábala, y en particular a la composición del *Zóhar*,

exponen lo siguiente: "R. Yehudah decía: No leas *apropiada a él* [*kenegdo*], sino *apropiada frente a él* [*lenagdo*]; si fuere justo le servirá de ayuda, pero si no, estará frente a él para oponérsele" (p. 115). La palabra *lenagdo* también es una construcción: *l* significa "hacia", con un movimiento, *ngd* es "frente a, contra". Finalmente, el *Zóhar* (Buenos Aires, Sigal, 1977): "Esta ayuda es la Mischná (la Ley Oral), la criada de la mano de la Schejiná. Si los hijos de Israel[15] merecen bien, es una ayuda para ellos en el cautiverio del lado de lo permitido, lo puro y lo apropiado; si no merecen bien, es un obstáculo para ellos del lado de lo impuro, lo inadecuado y lo prohibido" (t. I, p. 92). La *Mischná* es literalmente "la Repetición" o "la Segunda"; escrita entre los siglos I y II, constituye la base de la enseñanza legislativa del judaísmo.

Fabre d'Olivet traduce literalmente: "Yo le haré una fuerza auxiliar (un sostén, una ayuda, una corroboración, un doble) en reflejo luminoso de él". Como la Blavatsky, o incluso Anna Katharina Emmerich ("la piadosa beguina", monja estigmatizada que cautivó a Klemens Brentano), el marqués de Saint-Yves d'Alveydre, que "poseía la facultad de desdoblarse y de proyectarse en lo astral" y fue el gurú de René Guénon, Ferdinand Ossendowski, el autor de *Bestias, hombres, dioses* (1924), y toda la procesión swedenborgiana de los últimos siglos, el gran iniciado cabalista merecería ser más conocido; véase el nº 138 de la *Revue d'études d'Oc*, junio de 2004, dedicada a "Fabre d'Olivet, poète occitaniste, hébraïsant et théosophe", bajo la égida del CEROC, Universidad París-Sorbona; también se leerá con provecho, de François Brousse, el eminente y prolífico poeta teósofo neosurrealista, nacido en Perpiñán en 1913 y muerto en 1995 en Clamart, *Les Secrets kabbalistiques de la Bible*, editados por La Licorne Ailée.

¿Hay secretos semejantes en *El sinthome*? No es imposible sostenerlo. ¿Quién creerá por ejemplo que fue *verdaderamente* por casualidad que Sollers escribió en la segunda mitad de los años setenta, es decir, *precisamente* durante los últimos años de Lacan, su *Paradis* (publicada en 1981, el *mismo año* de la muerte del maestro)? Cuando se sabe que la palabra viene de *Paradesha*, "La Comarca suprema" en sánscrito, uno no puede dejar de preguntarse en qué medida el Seminario, bajo la apariencia tranquilizadora de una exploración racional de las propiedades del nudo con fines psicoanalíticos, no habría sido de hecho, pero solo para algunos iniciados, el centro espiritual, invisible para el vulgo, que describe la tradición con el

15. Las ediciones Verdier, con las que trabaja J.-A. Miller, traducen: "Si Israel [es decir, el hombre] lo merece…". [N. de la T.]

nombre de *Agarttha*, que es el Paraíso del presente ciclo esotérico? Yendo a lo esencial, ¿Sollers no da a entender, en su *tan singular* "novela", que él reconocía en la persona del "doctor" Lacan nada menos que a Melquisedec, mejor dicho *Melki-Tsedek*?

La pregunta se plantea. Que esta sea acogida por el interesado con su risa habitual, que Lacan, como Freud, haya rechazado todo compromiso con el ocultismo, no podrá ser tomado por nadie como una desmentida *seria*. "Porque es más lento [de leer], paradójicamente, quema etapas", explica el Sollers de *Paradis*. Esta paradoja, cuyo perfume es *indiscutiblemente* cabalístico, es también la del *Sinthome*, donde el "poder de ilectura" del que hacía alarde Lacan es llevado al colmo.

Volvamos al sin esperanza. Resuena también en la sepulcral respuesta sobre la China, p. 135: "Aguardo. Pero no espero nada". En su Seminario 1968-1969, Lacan planteaba la hipótesis de que el presidente Mao apuntaba a reconfigurar las relaciones del sujeto y del saber (lo que habría permitido abrir a la clase obrera, así como a los campesinos pobres y medianamente pobres, el campo de la "subjetividad creadora"; véase más atrás, § 3). Pero agregaba entonces que hacía falta "esperar para ver más claro". En 1976, se sigue tratando de esperar, pero esta vez sin esperanza. Ya en 1972, en una amonestación privada a su yerno, entonces militante "mao", Lacan sostenía que el dinero reinaba como amo en Pekín (véase François Regnault, "Vos paroles m'ont touché…", *Ornicar?*, Navarin-Seuil, nº 49, 1998, pp. 5-12).

Esta ausencia de esperanza (véase también *PR&T*, p. 131) no es la desesperación. Esta da acceso a una sabiduría. Pero ¿cuál?

No es la del Libro de la Sabiduría (citado p. 126). Entre los Libros sapienciales de la tercera parte de la Biblia, Lacan distingue este por fundar la sabiduría sobre la falta. Este punto es sobre todo sensible en la primera parte del Libro, que enumera los males que pueden aquejar al justo sin perder su cualidad de justo.

No, la sabiduría del *sinthome* no es la resignación a la falta ni el retorno a cero ni la homeostasis de la existencia estable de lo universal bajo la férula del principio del placer. Ni el Libro de la Sabiduría ni Hegel ni Husserl ni Quine, sino más bien Joyce, como lo había visto tan claramente el joven Derrida.

La sabiduría joyceana es más bien una "folisofía" (p. 126). Consiste para cada uno en servirse de su *sinthome*, de la singularidad de su pretendida "minusvalía psíquica", para lo mejor y para lo peor, sin aplastar su relieve bajo un *common sense*.

Aun sazonado con mereotopología (Nicholas Asher y Laure Vieu, "Toward a Geometry of Common Sense: A Semantics and a Complete

Axiomatization of Mereotopology", en C. Mellish [ed.], *Proceedings of the 14th IJCAI. San Mateo*, Morgan Kaufmann, 1995, pp. 846-852), el "sentido común" sigue siendo profundamente escocés. La sabiduría del *sinthome* es de cepa irlandesa. Nada más alejado de la escuela ideológica francesa, hacia la cual Lacan testimonia constantemente una profunda aversión (de allí nuestra alusión a Victor Cousin en el § 5). Esta aversión es por otra parte a menudo recíproca.

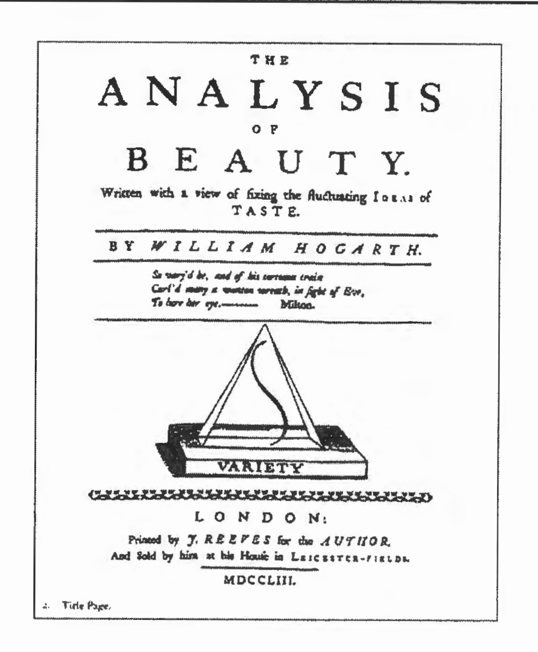
La Ideología (véase el bello estudio de François Picavet, *Les Idéologues. Essai sur l'histoire des idées et des théories scientifiques, philosophiques, religieuses, etc., en France depuis 1789*, París, 1891) sigue impregnando en nuestros días lo que los franceses creen que es su "espíritu cartesiano", muy alejado del del audaz caballero. En la progenie de la Ideología, muy olvidada hoy en la medida misma de su omnipresencia en la vida intelectual nacional, se encuentran tanto los politécnicos, por lo menos los del siglo XIX, que "se enorgullecían por tener soluciones más precisas y más satisfactorias que cualquier otro para todas las cuestiones políticas, religiosas y sociales" (Émile Keller), y que "se arriesgaban a crear una religión como se aprende en la Escuela a crear un puente o una ruta" (Albert Thibaudet; estas dos últimas citas provienen del cap. 11 de F. A. Hayek, *The Counter-Revolution of Science: Studies on the Abuse of Reason*, Liberty Fund, 1952, reed. 1979; el autor subraya con reprobación la "propensión [de los politécnicos] a volverse socialistas"), como los irónicos liberales renanianos que hoy se perpetúan en el sabio cenáculo de la revista *Commentaire*, cuyos florones humanistas y literarios son los señores Marc Fumaroli y François Sureau.

§ 19. *Hogarth*

La ética esbozada en *El sinthome* se completa con una estética.

De las especulaciones inspiradas y de los tanteos a veces tan laboriosos (él es el primero en decirlo) de Lacan ya viejo, de sus rendijas en las tinieblas y de sus nudos serpentinos que le procuraron suplicios y delicias, se desprende un extraño efecto de belleza.

No es la apacible belleza fibonacciana ritmada por el número de oro, hecha para concordar con la existencia estable en lo universal, es la belleza azarosa, sinuosa y variada que Hogarth tuvo el genio de representar con una simple línea aérea ondulante (véanse pp. 66-67). Como Popilio, él la encerró, no en un círculo, sino en una pirámide translúcida.


THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.
Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

So vary'd he, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her eye.——— Milton.

LONDON:
Printed by J. REEVES for the AUTHOR.
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.
MDCCLIII.

Title Page.

§ 20. *Tornada*

¡Oh, Lacan, que no es más que el nombre de tu deseo luciferiano — en el sentido propio: quien lleva luz a las tinieblas —, el fiel Acates que carga en sus espaldas el peso de esta luz invoca tu sombra gloriosa para atestiguar!:

"Sí, estoy contento, contento por haber sabido dar a tu voz el escrito más digno para llevarla, contento por haber amenizado tu sombría sinfonía disonante con mil aires alegres, contento por haberlo hecho sin revelar nada al vulgo de los arcanos intactos de tu carta velada."

§ 21. *"A commodius vicus of recirculation"*

Apoyado en Jacques-Alain, con su bastón de ultratumba, el doctor se mantiene en pie. Así lo quiso en su momento su querido

Volver al punto de partida

Nota bene

Los *Escritos* en la edición de 1984 se citan *E* (*E1* y *E2*); el volumen de los *Autres écrits*, publicado en francés en 2001 por Le Seuil, se cita *AÉ*. Todos los Seminarios publicados están editados en español por Paidós; los Seminarios por aparecer son citados en el texto en curso de establecimiento.

Philippe Sollers aceptó que Navarin editor volviera a publicar su entrevista citada § 1 en un opúsculo titulado *Lacan même*, cuyo lanzamiento está previsto que coincida con el del *Sinthome* (difusión Seuil); el historiador Dominique Colas, autor del clásico *Le Léninisme. Philosophie et sociologie politique du léninisme* (PUF; 1982 y 1998), a pedido de mi hermano Gérard, encontró para mí las citas de Lenin del § 5; el matemático M* F* releyó el § 11 y me comunicó el notable descubrimiento del abogado Perko; la historiadora Élisabeth Roudinesco, cuyas obras forman parte de las referencias obligadas del período, me proporcionó fechas y títulos que necesitaba para el quinto párrafo del § 15; el psiquiatra Yves-Claude Stavy me procuró su saber sobre la "ayuda *kenegdo*" (§ 18); un complemento me lo aportó el psicoanalista israelí Marco Mauas; estuve rodeado de la amistad constante de mis colegas de la Escuela de la Causa Freudiana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, que me han asistido más de lo que podría decir.

Les ruego reciban la expresión de mis agradecimientos por la ayuda que quisieron darme, "así como le agradeceré por adelantado al lector que quiera colaborar con la revisión de un texto que es objeto de un trabajo permanente, enviándome sus comentarios a través del editor" (cita extraída de la "Nota" de *La ética del psicoanálisis*, publicada en 1988, p. 389).

Disculpen las faltas del autor. "*Work in progress*", dirá durante mucho tiempo Joyce de *Finnegans Wake*.

Post scriptum

Apenas había terminado de corregir el texto de la presente "Nota", se me señaló, en la revista *Voici* de esta semana (nº 898, 24-30 enero de 2005, pp. 44 y 45), una entrevista de Philippe Sollers, publicada con el título "Oui, je suis Dieu!".

De hecho, la palabra está en boca de los periodistas: "¡Se dice que usted es Dios en el ambiente literario!"; y Sollers retruca: "¡Bueno sí, hijos míos, soy Dios!". La sola existencia de este intercambio humorístico confirma, por si era necesario, mi argumento del § 12.

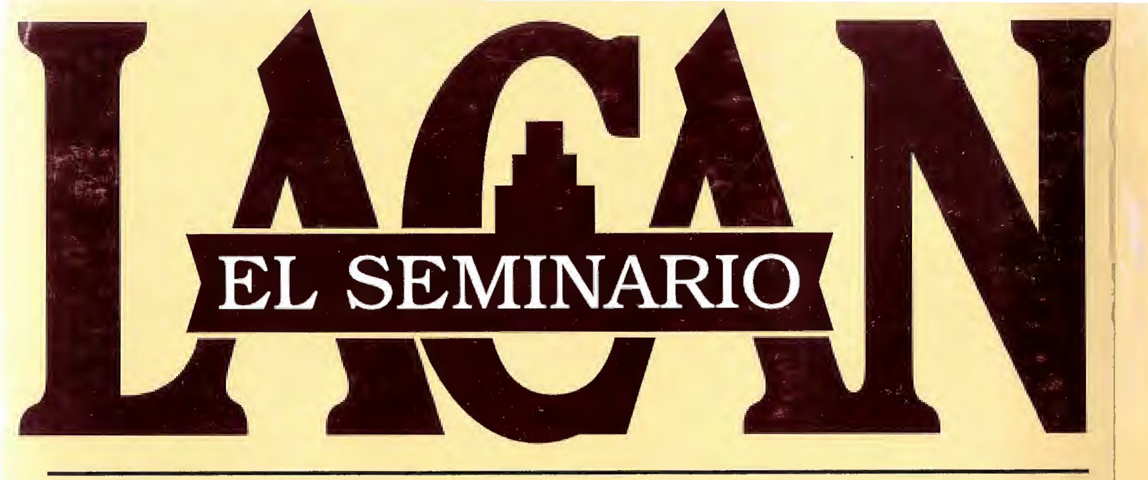
Agrego, en el mismo orden de ideas, que Lacan, para dar al público una noción aproximada de la figura del analista, recurre a la santidad y no al dios único (*PR&*T, p. 99), puesto que no hay el Analista así como no hay *la* mujer (véase § 4, y "La nota a los italianos", *Cuadernos andaluces de psicoanálisis* nº 6, GEA-EEP, 1991, p. 6: "el analista resulta del no-todo").

Si el analista es un santo, podría plantearse por lo tanto la pregunta de si el inconsciente no sería Dios (véase la obra muy documentada de François Regnault, *Dios es inconsciente*, Buenos Aires, Manantial, 1986). En todo caso, se puede estar seguro de que, si lo fuera, no podría afirmar, a diferencia de Sollers: "Sí, lo soy".

Ni siquiera sabría que existe.

27 DE ENERO DE 2005

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS



El sinthome

23

TEXTO ESTABLECIDO POR JACQUES-ALAIN MILLER

Diez veces un anciano de cabellos blancos aparece en escena. Diez veces resopla y suspira. Diez veces dibuja lentamente extraños arabescos multicolores que se anudan entre sí y con los meandros y volutas de su palabra unas veces embrollada y otras liberada. Una multitud contempla estupefacta al hombre-enigma y recibe el *ipse dixit* aguardando una iluminación que se hace esperar.

Non lucet, no hay claridad ahí dentro, y los Teodoro buscan fósforos. Sin embargo, piensan: *cuicumque in sua arte perito credendum est*, quien ha probado ser hábil en su arte merece crédito. ¿A partir de cuándo alguien está loco? El maestro mismo plantea la pregunta.

Eso era antes. Eran los misterios de París hace treinta años. Tal como Dante que toma la mano de Virgilio para aventurarse en los círculos del Infierno, Lacan tomaba la de James Joyce, el ilegible irlandés, y, tras este desgarbado Comendador de los Incrédulos, entraba con paso pesado y vacilante en la zona incandescente donde arden y se retuercen mujeres-síntoma y hombres-estrago.

Un cortejo equívoco lo secundaba como podía: su yerno; un escritor desgreñado, entonces joven y también ilegible; dos matemáticos que dialogan; y un profesor lionés que testimonia la seriedad de todo el asunto. Una Pasifae discreta se desvivía detrás del telón.

¡Ríanse, buena gente! Por favor, ¡Búrlense! Nuestra ilusión cómica está allí para eso. Así no sabrán nada de lo que tiene lugar ante sus ojos desorbitados: el examen más meditado, más lúcido, más intrépido, del arte sin par que Freud inventó y que se conoce con el seudónimo de psicoanálisis.

Jacques-Alain Miller


ISBN 950-12-3979-9

www.paidos.com
www.paidosargentina.com.ar